



10633 - R -

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA
Departamento de Estudos Anglo-Portugueses

CAMILO PESSANHA
E O EXOTISMO DE SUGESTÃO

82.0 PE - 10633



Sara de Almeida Leite

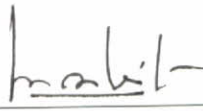
- 48623

Declarações

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente, o seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

Declaro ainda que esta tese não foi aceite em nenhuma outra instituição para qualquer grau nem está a ser apresentada para obtenção de um outro grau para além daquele a que diz respeito.

O candidato,



Declaro que, tanto quanto me foi possível verificar, esta tese é o resultado da investigação pessoal e independente do candidato.

O supervisor,



Sumário

Nota prévia

Algumas advertências e esclarecimentos em relação ao objecto de estudo visado e ao que com ele se pretende.

Introdução

Abordagem da problemática do biografismo: a crítica anti-biografista e as suas falhas: a incapacidade de demonstrar a invalidade do biografismo com base em declarações de Camilo Pessanha. (Gustavo Rubim e a "questão da poesia").

O exotismo literário

A precipitada conclusão de que é necessário acreditar na legitimidade da crítica biografista para entender os poemas "Ao longe os barcos de flores" e "Viola chinesa" como textos exóticos (Esther de Lemos, Barbara Spaggiari). O exotismo na literatura: breve abordagem dos seus condicionalismos históricos e de alguns pré-conceitos a ele associados. O fenómeno exótico segundo os grandes teóricos franceses: Segalen, Todorov e Jean-Marc Moura. Procura de um compromisso englobante. O exotismo da leitura e o problema do pretenso sujeito textual.

Dois poemas exóticos

Análise dos poemas "Viola chinesa" e "Ao longe os barcos de flores", de acordo com as características constituintes da realização estética do fenómeno exótico.

O exotismo de sugestão

Tentativa de descrição de um tipo de exotismo particular, aquele que se define nos dois poemas analisados. Os condicionalismos estético-literários de Camilo Pessanha.

"Lúbrica" como exemplo do exotismo tipicamente simbolista, diferente daquele que se exprime nos dois poemas em análise.

Conclusão

Uma questão final a propósito do binómio obra-vida: a evidência de exotismo em "Ao longe os barcos de flores" e "Viola chinesa" tanto sob uma perspectiva estritamente estética como de acordo com uma leitura biografista dos poemas. Conclusão de que não é a perspectiva de análise literária mas sim a concepção de exotismo aquilo que tem impedido a crítica de aceitar essa característica nos poemas em estudo.

O exotismo e a sugestão: dois fenómenos coincidentes nos poemas analisados. Revisão do percurso ao longo do qual se pode concluir pelo exotismo dos mesmos.

Dedico este trabalho à minha família, em especial aos meus pais, ao meu avô Augusto Filipe e, por razões diferentes, à memória da minha avó Carolina.

O que determina o género de uma investigação ou crítica não é nunca o objecto sobre que se exerce o exame, mas o ponto de vista sob o qual se estuda. Digamos ainda (e talvez melhor) que é sim a natureza do particular problema que a propósito do objecto decidimos pôr.

António Sérgio

Preâmbulo

O presente trabalho deve ser encarado como uma proposta de abordagem de uma forma particular de exotismo na poesia de Camilo Pessanha, mais do que como uma proposta de leitura da obra do poeta. Esta tese tem por objecto de estudo apenas dois poemas do autor: "Viola chinesa" e "Ao longe os barcos de flores". Logo, a leitura que propomos não pode (nem pretende) dizer respeito à sua obra completa.

Não é objectivo desta dissertação reafirmar o carácter exótico da poesia de Pessanha - ideia já tão repetidamente desautorizada - como também não pretendemos defender o biografismo como método de análise e crítica literária: a razão pela qual nos debruçamos sobre questões respeitantes à crítica biografista, sem no entanto a pretender validar, reside no facto de acreditarmos que se gerou, em torno da poesia de Pessanha, e fundamentalmente no que diz respeito à polémica do carácter exótico, ou não, de alguns poemas, uma série de equívocos que na nossa opinião importa analisar aqui - uma vez que o nosso estudo pretende estabelecer qual é, efectivamente, a medida em que esses poemas do autor podem ser considerados exóticos. O exotismo tornou-se "bode expiatório", digamos assim, de todo um movimento anti-biografista que, erradamente, estamos em crer, incluiu a crença no carácter exótico de certos poemas de Pessanha na tendência condenável e falaciosa de certa crítica para procurar encontrar nas obras literárias reflexos da vida dos autores.

Perante esta associação de exotismo e biografismo, a nosso ver infundada e bastante incómoda, e que em linhas gerais se explicaria na medida em que esses textos de Pessanha só poderiam ser considerados exóticos se nos baseássemos na sua biografia para os interpretar, o nosso objectivo passa pela discussão do processo segundo o qual o biografismo, enquanto falácia metodológica para o caso em estudo, se tornou o centro das atenções da metacrítica em torno de Pessanha, acabando por assimilar a questão do exotismo, que passou a ser alvo da mesma antipatia.

Quanto ao exotismo, importa repetir e sublinhar que não é nossa intenção defender que o poeta foi um exota, ou sequer que o exotismo constitui um dos "temas" da sua poesia. Este trabalho parte, efectivamente, do princípio de que dois poemas de Pessanha constituem exemplos de literatura exótica - mas parte desse princípio, ou seja, não pretende prová-lo nem chegar a essa conclusão. Aquilo que se entende por literatura exótica é que porventura terá de ser explicado, e é isso que pretendemos fazer ao longo deste estudo. A nossa intenção é, portanto, partir dos textos de Pessanha para abordar o conceito de literatura exótica - conceito que por isso se tornará, em última instância, o nosso principal objecto de estudo.

Resta-nos advertir para o facto de, com a designação de *exotismo de sugestão*, estarmos-nos a referir apenas aos dois poemas de Pessanha em análise e não a todo um conjunto de textos de diversos autores que formariam, por assim dizer, uma subcategoria do exotismo literário. Não que seja absurda tal arrumação, mas porque simplesmente são aqueles dois os únicos textos que nos interessa abordar. Pouco importa que esses dois poemas de Pessanha sejam ou não os únicos exemplos de exotismo de sugestão na literatura portuguesa: a preocupação central aqui incide no facto de eles serem exóticos, e não na quantidade de outros textos que porventura se possam incluir na mesma categoria.

Introdução

Parece à primeira vista ser verdade que para reconhecer - ou admitir - o carácter exótico dos dois poemas de Pessanha - "Viola chinesa" e "Ao longe os barcos de flores" - é necessário aceitar o biografismo com forma de interpretação literária. É talvez essa a razão porque terá vingado a convicção dos anti-biografistas de que o exotismo não é detectável na obra de Pessanha, a menos que tenhamos a insensatez de permitir que o facto de sabermos que o poeta viveu em Macau influencie a nossa leitura dos textos.¹ Como adverte Tereza Coelho Lopes, certamente com o cansaço próprio de quem se vê obrigada a sublinhar uma banalidade, "urge não confundir Pessanha com o(s) sujeito(s) dos seus poemas".²

Todavia, se por um lado não é necessário proceder a uma identificação entre o autor e os seus sujeitos poéticos para se entender os poemas que adiante analisaremos como sendo exóticos - e para começar podemos desde já chamar a atenção para o facto de a referência ao local em que a "Viola chinesa" foi concebida (Macau) se encontrar inscrita no próprio texto, não sendo por isso necessário partir à descoberta biográfica para sabermos que o poema foi escrito num meio exótico -; por outro lado parece-nos que a crítica do biografismo acabou por se desautorizar algures durante o processo através do qual se propôs invalidá-lo em relação à obra de Pessanha.

Na verdade, e em termos gerais, os equívocos em relação ao entendimento da postura biografista parecem ter início na irresolução de uma ambiguidade por assim dizer "lexical". Se, por exemplo, aquilo que se condena na leitura que os críticos biografistas fazem da poesia de Pessanha é essa "confusão" de que eles partem - ou a

¹ Cf. Esther de Lemos: "Se aqui ou além passam certos vislumbres de magia, certos ritmos dolentes e fulgores estranhos - isso não autoriza a concluir por um exotismo da poesia de Pessanha; não tiraríamos essa conclusão se não soubéssemos que o poeta viveu muitos anos em Macau." (*A Clepsidra de Camilo Pessanha*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1956, p.170).

² Tereza Coelho Lopes, *Clepsidra de Camilo Pessanha*, Seara Nova / Ed. Comunicação, 1979, p.32.

que chegam - entre o poeta e o sujeito dos poemas, então um crítico que em lugar de "fazer coincidir" as duas entidades se ocupe de as *comparar* já não será totalmente censurável.

O que pretende, exactamente, o biografismo, ou melhor, que tipo de acção exerce este método sobre um texto literário? Se aquilo que a crítica biografista pretende é *imputar* sentimentos, ideias, opiniões, virtudes e vícios de personagens ou sujeitos líricos aos seus autores; se pretende *explicar* textos literários à luz dos documentos mais íntimos dos seus criadores; se visa *substituir* a ordenação da tradição literária pelo ciclo de vida de um indivíduo; se, por último, procura *avaliar* literatura em função da verdade biográfica,³ então o biografismo peca, de facto, por esquecer que a "relação entre a vida particular e a obra não é uma simplista relação de causa e efeito", por partir do princípio de que a arte é "auto-expressão pura e simples" e por ignorar que "há uma nítida distinção entre a pessoa e a obra, que apenas num sentido metafórico se poderá chamar «pessoal»"⁴. Mas nesse caso, seria perfeitamente aceitável uma postura biografista que, em vez de procurar *explicar* o texto de acordo com a vida íntima do autor, procedesse a uma análise estilística, estrutural e semiótica⁵ do texto e só depois optasse por estabelecer uma eventual relação, qualquer que esta fosse, entre os sentimentos, opiniões e ideias expressos na obra e aqueles professados pelo homem que a criou.

O problema, obviamente, não está cingido à questão da ambiguidade dos termos em que definimos a actividade. Até porque o que se condena verdadeiramente em relação à postura biografista é a postura em si, e não aquilo que ela pretende. Por outras palavras, a veleidade de presumir que há qualquer interesse em conhecer a personalidade ou a vida íntima de um escritor para se analisar, interpretar ou compreender a sua obra. Aliás, faz todo o sentido citar aqui as palavras do próprio Pessanha a propósito deste assunto:

Para só me referir à história literária, basta lembrar que, demonstradamente, Homero nunca existiu; e que, quanto a Shakespeare, se é, ao que suponho,

³ Cf. René Wellek e Austin Warren, "Literatura e Biografia", in *Teoria da Literatura*, Mem Martins, Pub. Europa América, s/d (5ª edição), pp.87-93.

⁴ Ibidem, idem.

⁵ As três modalidades de análise textual que de modo mais significativo estão viradas para os factores rigorosamente estéticos do texto literário, segundo Carlos Reis, in *Técnicas de Análise Textual* (Coimbra, Almedina, 1976, p.12).

incontestado ter havido no século XVI a XVII um actor inglês desse nome, não falta já quem lhe negue a autoria de todas e cada uma das tragédias que o mesmo nome imortalizaram e para apreciação de cujo valor não se encontra termo de comparação mesmo nas supremas criações do teatro grego clássico.

Mas discussões são essas de carácter puramente académico, só interessando à investigação erudita. Se as tradições estão bem arreigadas e vivas, não será a demonstração da sua inexactidão histórica que as poderá destruir. É que não foi nas dissertações dos sábios que elas germinaram e medraram, nem é delas, mas do sentimento popular, que tiram a seiva. A *Iliada* e a *Odisseia* hão de chamar-se sempre os *poemas homéricos*; e quando os infatigáveis sapadores que são os historiadores modernos chegarem à conclusão documentada de que Shakespeare não existiu, ou de que não sabia escrever, nem por isso a série de assombrosas figuras animadas que, no *Hamlet*, no *Otelo*, no *Rei Lear*, se estorcem nas grandes crises das suas paixões sobre-humanas, traduzindo, ampliadas até ao grandioso, todas as modalidades de afectividade, cessariam de construir a *galeria das personagens shakespearianas*.⁶

Pessanha ocupa-se em demonstrar como aquela *qualidade* individual que permite encontrar uma "inegável semelhança fisionómica entre os vários escritos do mesmo autor" se pode verificar "a partir das obras em si próprias, ao passo que pode não ser detectável com base em elementos puramente autobiográficos."⁷ Embora o autor se refira neste excerto à actividade da crítica histórica (de obras de arte em geral, ou de qualquer objecto de uma tradição lendária) e não propriamente à crítica literária de pendor biografista, o essencial nesta sua exposição é uma conclusão que ultrapassa a limitação do contexto em que surgiu: nada do que da actividade dos eruditos se possa concluir a respeito da vida de um homem (incluindo a descoberta de que a sua existência física não teve lugar) pode afectar de alguma maneira o valor que a tradição incutiu à sua obra, obra que sempre estará ligada ao seu nome, enquanto entidade responsável pela sua criação.

Curiosamente, ao mesmo tempo que parece demonstrar que é uma veleidade a tendência biografista para procurar na vida pessoal do autor quaisquer dados que possam modificar o entendimento da sua obra, esta opinião de Pessanha atesta ainda que, apesar disso, o valor dessa obra, de que a tradição em seu torno é testemunho, se encontra inevitavelmente ligado a um nome - seja este nome correspondente, ou não, à pessoa física que a crítica histórica procura desvendar.

⁶ Camilo Pessanha, "Macau e a gruta de Camões", *A Pátria*, Macau, 7 de Junho de 1924. Ed. citada: in Daniel Pires, (org., pref. e notas), *Camilo Pessanha - Prosador e Tradutor*, Macau, Instituto Português do Oriente, Instituto Cultural de Macau, 1992, pp.301-302 (sublinhados de Pessanha).

⁷ René Wellek e Austin Warren, op.cit., p.92.

Ora o nome, ao conferir à obra uma autoria que gostamos de reconhecer, ao envolvê-la na teia de uma personalidade que, é certo, se pode definir pelo que encontramos na obra em si, e não propriamente pelo conhecimento biográfico do indivíduo que usou esse nome, revela-se uma presença indispensável no entendimento ou na evocação de qualquer obra. Por essa razão, Pessanha não afirma simplesmente que não é por se descobrir que Shakespeare não existiu que as suas personagens vão deixar de nos encantar, mas alega que mesmo vindo a saber-se, por hipótese, que Shakespeare não existiu, as suas personagens hão-de sempre encantar-nos *como personagens shakespearianas*.

Vem a propósito o nome de Foucault, e a sua ideia de que qualquer texto descoberto num estado de anonimato nos deixa uma sensação intolerável de desconforto, o que nos leva irremediavelmente a tentar encontrar-lhe um autor. No célebre e sobejamente citado ensaio "O que é um Autor?", Foucault alega precisamente que o autor como entidade responsável pelo texto muito dificilmente poderá ser anulado ou tornado irrelevante para o entendimento das obras literárias. Porém, esse autor a que Foucault se refere não corresponde ao escritor que produziu a obra, como não corresponde ao sujeito que se dá a conhecer no texto. É uma *função* que se define precisamente no espaço entre a pessoa real e o *eu* do texto, e que pode dar origem a diversos sujeitos, como consequência de toda uma série de condicionalismos históricos e culturais. No fundo voltamos ao *nome*, no sentido em que Pessanha assegura que a *"Iliada"* e a *Odisseia* hão-de chamar-se sempre os *poemas homéricos*."

No que respeita a esta questão, porém, Camilo Pessanha foi mais explícito no comentário que teceu às *Flores de Coral* de Alberto Osório de Castro.⁸ Nesse artigo, o autor propõe-se, não fazer *a crítica* do livro, "nem sequer dar, do seu alto valor, aproximada ideia", mas *apenas* indicar os traços que lhe pareceram "mais flagrantes da superior e original psicologia literária do autor".⁹ Ou seja, para Pessanha, a figura do autor, ao contrário do que a utilização da palavra *psicologia* poderia fazer supor, é "uma instância ela mesmo literária" - nas palavras de Gustavo Rubim,¹⁰ que se ocupou

⁸ Publicado no semanário macaense *A Verdade*, nº 72, a 31 de Março de 1910. Edição citada: Daniel Pires, op.cit., pp.105-110.

⁹ Ibidem, p.105.

¹⁰ Gustavo Rubim, *Experiência da Alucinação - Camilo Pessanha e a Questão da Poesia*, Lisboa, Caminho, 1993, p.87.

precisamente de provar como Pessanha desfavorece, na sua própria postura crítica, a interpretação biografista de que a sua poesia foi alvo.

Desta atitude do poeta se infere ainda que, em todo o caso, esboçar a "psicologia literária" de um autor nem sequer é o mesmo que fazer crítica literária, que por sua vez também não corresponde a efectuar uma avaliação estética da obra.¹¹

Tudo estaria muito claro, tanto no sentido de o autor ser uma instância literária e não um indivíduo, como no sentido de a biografia, enquanto conjunto de dados sobre a experiência, sentimentos e opiniões pessoais desse indivíduo, ser irrelevante para a compreensão da sua obra, e menos relevante ainda para a elaboração de qualquer crítica sobre qualquer texto, se não fossem as restantes considerações que Pessanha faz ainda a respeito do livro de Osório de Castro:

Constituem as *Flores de Coral* a mais cabal demonstração de que não são antinómicas a poesia e a análise científica; e parece que é propositadamente para dar corpo a essa demonstração que o poeta, procedendo contrariamente a todas as tradições; desvenda, no curioso apêndice à sua obra poética, os segredos da génese desta, que lhe justificam a orientação e lhe facilitam a exegese.¹²

Se é verdade que, como demonstrou Gustavo Rubim, esta observação não permite concluir que, para Pessanha, com aquele procedimento Osório de Castro inicia na sua própria obra a crítica "científica" que ele afirmara, logo no início do seu artigo, não existir ainda enquanto análise dos diversos "factores de que resulta a eurytmia poética";¹³ por outro lado, é inegável que Pessanha reconhece o valor do procedimento de Osório de Castro - embora se possa optar, como faz Rubim, por considerar que Pessanha deixa transparecer aqui um "*suplemento de intenção*" a que

¹¹ Convirá, a este respeito, lembrar que já na época, por excelência, do biografismo havia quem chamasse a atenção para a diferença entre fazer a crítica de uma obra e esboçar a "psicologia literária" do seu autor. É digna de menção a seguinte passagem de uma carta de Flaubert a George Sand, em 1869: "Du temps de la Harpe on était grammairien, du temps de Sainte-Beuve et de Taine on est historien. Quand sera-t-on artiste, rien qu'artiste, mais bien artiste? Où connaissez-vous une critique qui s'inquiète de l'oeuvre *en soi*, d'une façon intense? On analyse très finement le milieu où elle s'est produite et les causes qui l'ont amenée; mais la poétique *insciante*? d'où elle résulte? sa composition, son style? le point de vue de l'auteur? Jamais..." (Apud *Histoire Générale des Littératures*, Pierre Gioan (dir.), vol. V, Paris, Lib. Aristide Quillet, 1961, p.18). Podemos considerar que todo o processo de condenação dos excessos do biografismo culmina, no caso português, na explicação de Pessoa a Gaspar Simões: "a função do crítico deve concentrar-se em [...] estudar o artista exclusivamente como artista, e não fazendo entrar no estudo mais do homem que o que seja rigorosamente preciso para explicar o artista". (*Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*, Lisboa, Europa-América, 1957, p.100).

¹² Camilo Pessanha, "*Flores de Coral* de Alberto Osório de Castro", in Daniel Pires, op.cit., p.109.

não seria alheia uma "insinuação irónica de um desnecessário excesso de pormenor explicativo".¹⁴

Aquilo que Pessanha parece louvar em Osório de Castro não será, certamente, o facto por si só de o poeta incluir no seu livro "cento e cinquenta páginas de compacta impressão"¹⁵ em que as suas revelações, de resto, interessam até aos "curiosos de geografia", mas a forma como o "senso crítico" de Osório de Castro se apropria da experiência biográfica, transformando-a. Em todo o caso, e é isso que pretendemos salientar, Pessanha não nega que, precisamente por estarem na origem da inspiração poética, os dados sobre essa experiência são importantes para compreender a "flor triunfal do poema"¹⁶.

Como se pode verificar, o próprio Camilo Pessanha fornece-nos várias pistas para a discussão sobre a legitimidade do biografismo, e por isso nos detivemos nas suas palavras. Por outro lado, justifica-se o nosso interesse pela análise que delas fez o comentador Gustavo Rubim, uma vez que a sua posição representa o que de mais recente - e talvez mais fundamentado - se fez para combater a postura biografista e historicista no contexto da crítica e interpretação da obra de Pessanha.

Há, no entanto, bastante mais a dizer, em relação não só à poética de Pessanha mas também às conclusões que sobre ela tirou Rubim no momento da sua tese em que procurou comprovar que Pessanha rejeita - tanto no artigo sobre as *Flores de Coral* como ainda num comentário que teceu aos *Versos da Mocidade* de António Fogaça¹⁷ - "o entendimento da poesia como expressão directa dos sentimentos, das sensações ou da experiência vivida do poeta e opõe-lhe uma concepção mais abstracta que inscreve o discurso poético no campo das «especulações do espírito»".¹⁸

Para Rubim, este carácter especulativo da poesia, tal como Pessanha a concebe e realiza,

implica uma certa *dimensão impessoal*, uma distância em relação à experiência biográfica e aos fenómenos de ordem empírica que exige do poeta a fuga ao imprevisto, o empenhamento consciente na sua condição de poeta, num

¹³ Ibidem, p.105.

¹⁴ Gustavo Rubim, op.cit., pp.101-102.

¹⁵ Camilo Pessanha, op.cit., p.109.

¹⁶ Ibidem, idem.

¹⁷ "Crónica da Alta" publicada na revista coimbrã *A Crítica*, nº 2, em Março de 1888.

¹⁸ Gustavo Rubim, op.cit., p.142.

processo que envolve uma espécie de ascese em que a condição existencial do indivíduo que escreveu os poemas fica, por assim dizer, suspensa. E desta exigência decorre, desde logo e sem margem para dúvidas, a rejeição da poesia como «reflexo de um modo de ser e de viver».¹⁹ Não a ausência de uma relação eventual entre a poesia e o «modo de ser e de viver» do poeta, *mas a recusa de entender essa relação como um reflexo*. Para haver poesia, para que esta seja uma das «nobres especulações do espírito»,²⁰ é preciso que ela se desprenda de motivações empíricas, biográficas (ou mesmo biológicas), em suma, é preciso que ela se desprenda da própria vida para poder ela própria viver.²¹

Quanto a isto, seria conveniente salientar, antes de mais, que o facto de Pessanha recusar - admitindo que o faz - entender a relação entre a poesia e o "modo de ser e de viver"²² do poeta como um reflexo, não autoriza a concluir que para ele a poesia deve excluir a "expressão directa dos sentimentos, das sensações ou da experiência vivida do poeta", ou pelo menos que a sua poesia assim faz. Primeiro, porque o facto de a poesia se incluir nas "nobres especulações do espírito" não é incompatível com uma eventual dimensão pessoal do discurso poético; depois porque textos como a "Viola chinesa" ou "Ao longe os barcos de flores" aí estão para mostrar que, independentemente dos comentários que teceu sobre *outros* poetas e das razões que apresentou para elogiar ou condenar as respectivas obras, Pessanha escreveu poemas em que é possível encontrar uma subjectividade, se não individualista pelo menos a-especulativa. Além de que, em relação àqueles comentários, e atendendo a que o próprio Pessanha advertiu para o facto de não estar a fazer a crítica das obras a que se referia, o seu discurso não pode ser entendido como mais do que uma *opinião*.

¹⁹ A expressão, que Rubim condena precisamente pelo seu pendor biografista, é de Barbara Spaggiari. (Barbara Spaggiari, *O Simbolismo na Obra de Camilo Pessanha*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, col. "Biblioteca Breve", 1982, p.40.)

²⁰ Expressão que Pessanha utiliza na seguinte passagem do seu comentário às *Flores de Coral*: "Em Portugal, talvez em parte por falta de estímulo na curiosidade do público - quase por completo alheado das nobres especulações do espírito -, mas também, decerto, por escassez de reais vocações artísticas, raros são os poetas de tão vasta produção." (Camilo Pessanha, op.cit., p.105.)

²¹ Gustavo Rubim, op.cit., pp.142-143, sublinhados do autor.

²² Na sua defesa de que Pessanha assim faz, Rubim alega incompreensão, por parte de Spaggiari, da seguinte declaração do poeta, a respeito da arte do "consciencioso observador científico, de que o esteta se duplica": "no fenómeno de cada uma das aparências que interpreta, não se esquece de discriminar a participação da sua própria alma, *o espelho em que se revelam*." (Camilo Pessanha, op.cit., p.108, sublinhado nosso.) Para Rubim, terá escapado a Spaggiari o facto de o verbo escolhido por Pessanha apontar claramente para uma deslocação "do campo usual da imagem retórica do «espelho»", em que este não reflecte, simplesmente, as aparências que lhe seriam anteriores, mas "*dá origem*" a essas aparências, porque é ele que as revela enquanto tal. (Cf. Gustavo Rubim, op.cit., pp.174-176.)

Por outro lado, conviria ainda esclarecer que "a primeira exaltação amorosa", "a sensualidade", "o amor de uma noiva" ou os "trechos de paisagem" a que se referiu Pessanha ao enumerar as "coisas diversíssimas" que inspiram os "novatos em arte"²³ impressionáveis e pouco atentos, e a quem faltam "*reais vocações artísticas*", não resumem a experiência, a interiorização e a reflexão que pode conter a noção de "modo de ser e de viver" a que se referiu Spaggiari. Nem essas "coisas diversíssimas" poetizadas sem critério pelos "poetas mínimos"²⁴ constituem toda a experiência existencial que necessariamente se prende com a criação poética, nem as "reais vocações artísticas" se resumem à capacidade de especulação metafísica. Por outras palavras, o que Pessanha criticou em Fogaça foi a falta de *discernimento* na escolha das sensações, sentimentos e experiências que podem inspirar a imaginação do poeta (afirma Pessanha que a de António Fogaça "é vibrada desordenadamente e por coisas diversíssimas")²⁵ - assim como o que louvou em Osório de Castro foi a forma como o seu "educado senso crítico" soube prescrutar "a natureza íntima das coisas" - "coisas" que constituem temas objectivos, colhidos no meio real (e por sinal exótico) em que o poeta se inspirou, "que lhe servem de motivo". Daí que Pessanha encontre uma utilidade indiscutível no apêndice às *Flores de Coral*, onde Osório de Castro "familiariza o leitor com os diversos factores de que a sua obra é o resultado".²⁶

Não lhe basta atribuir a cada uma das suas composições duas datas, indicando uma o lugar e o momento da vida *espiritual* (para nos servirmos da própria tecnologia do poeta das *Exiladas*) em que a sua atenção foi ferida pela impressão do exterior que o inspirou, e declarando a outra o lugar e o instante em que, após uma lenta elaboração, a transformação perfeita desse germe se realizou, irrompendo do confuso sedimento de noções que repousa no espírito do poeta a flor triunfal do poema, e desabrochando na plenitude da sua beleza [...].²⁷

Como é fácil verificar, Pessanha não só aceita que a poesia seja derivada da experiência pessoal, como para ele o "exterior" - que no caso de Osório de Castro corresponde à realidade exótica (e biográfica) - encerra os "segredos" que estão na

²³ Camilo Pessanha, "Crónica da Alta [«Versos da Mocidade» de António Fogaça]" in Daniel Pires, op.cit., [pp.97-103], p.100.

²⁴ Expressão que Pessanha utiliza no artigo sobre as *Flores de Coral*, op.cit., p.106.

²⁵ Camilo Pessanha, op.cit., p.100.

²⁶ Ibidem, p.109 (sublinhado nosso).

²⁷ Ibidem, idem (sublinhado do autor).

"génese" da criação do poeta e "facilitam", ao leitor, o trabalho da "exegese". Carece, pois, de legitimidade a afirmação de Rubim de que a concepção de poesia de Pessanha implica "uma distância em relação à experiência biográfica e aos fenómenos de ordem empírica".

A única conclusão que parece legítimo retirar-se dos dois artigos de Pessanha, no que toca àquilo que está em causa, ou que acontece na criação poética, é - de resto um lugar comum - a de que para que a poesia resulte numa "flor triunfal" é necessário haver *inspiração* por um lado (e aqui entra, obviamente, a capacidade de discernimento do poeta) e elaboração, ou *transformação*, por outro - fase crucial a que o "improvisado poeta" parece ser alheio. O problema dos "novatos em arte", (categoria que Rubim considera, segundo "uma interpretação mais rigorosa dos termos em que Pessanha se exprime", ser dirigida a um alvo bastante mais vasto: "toda uma concepção de poesia como criação espontânea ou emanação directa da experiência subjectiva")²⁸ é afinal a falta de critério na escolha dos temas (e não o facto de estes temas provirem da experiência pessoal), no que respeita à inspiração, e a falta de "um princípio, uma noção, um sentimento, que o[s] arraste conscientemente",²⁹ no que respeita à transformação do "germe". No fundo, a escassez de "reais vocações artísticas". Mas não, como Rubim sugere, o facto, por si só, de se inspirarem em experiências pessoais - o que estaria em conformidade com a suposta certeza de que para Pessanha o carácter especulativo da poesia implica "uma certa dimensão impessoal, uma distância em relação à experiência biográfica e aos fenómenos de ordem empírica." Ora, isto não é verdade não apenas porque Pessanha nunca declarou tal implicação, como pelo facto de ser naturalmente impossível, para qualquer poeta, *desprender-se* (para utilizar a terminologia de Rubim) totalmente de quaisquer motivações empíricas ou biográficas para produzir uma poesia puramente especulativa.

Na verdade, e a par dessa inevitabilidade, todo este discurso poderá parecer desnecessário aos leitores que se tenham detido nos termos em que Rubim define a poesia que Pessanha rejeitaria - "*expressão directa* dos sentimentos, das sensações ou da experiência vivida". Em grande medida, seria possível pôr de parte toda a questão

²⁸ Gustavo Rubim, op.cit., p.127.

²⁹ Camilo Pessanha, op.cit., p.100.

com base na convicção de que a poesia, por definição, é sempre expressão indirecta, no sentido em que os processos segundo os quais se transforma qualquer registo num registo poético envolvem um distanciamento do objecto, um tratamento da linguagem e uma des-familiarização do que é familiar que tornam a expressão necessariamente indirecta. Aliás, para corroborar a ideia de que é efectivamente isto que Pessanha defende, bastaria ficarmo-nos pelas primeiras linhas do seu artigo sobre as *Flores de Coral*:

Arte essencialmente subjectiva, a poesia (para alguns dos seus mais delicados cultores quase tão exclusivamente subjectiva como a música), impossível é dar-se a conhecer indirectamente o valor estético das suas obras [...]. São tão diferentes, tão complexos, e de importância tão variável, os factores de que resulta a eurytmia poética que, em verdade, não existe ainda feita a sua análise (e só essa mereceria o nome de crítica científica), mesmo em relação aos mais altos monumentos de poesia, cuja luminosa simplicidade aparente ficou a dominar os séculos.³⁰

Se é certo que se pode opor, no contexto da evolução da história literária, à designação de "expressão *directa*" (dos parnasianos) a de "expressão simbólica" (dos decadentistas-simbolistas),³¹ não é menos verdade que é apenas num sentido ilustrativo, metafórico, digamos, que se designa por *directa* a linguagem dos parnasianos.

O que Rubim pretende exemplificar, contudo, é uma oposição que, segundo a sua tese, é sugerida pelos dois textos de Pessanha e se define pela leitura de um para o outro: a que se estabelece entre a poesia que nasce da evocação óbvia, fácil, gratuita, de tudo o que desordenadamente faz vibrar a imaginação dos "poetas mínimos" e a poesia que apenas se inspira no "suposto prosaísmo da vida real" (para utilizar uma expressão de Pessanha a que voltaremos em breve) para exhibir a "inconfundível individualidade do poeta",³² cujo espírito transforma, elabora e transfigura tudo o que de exterior o inspira, sendo o resultado uma expressão indirecta "dos sentimentos, das sensações ou da experiência vivida do poeta".

No entanto, e como já se disse anteriormente, o que Pessanha critica em poetas "fáceis" como Fogaça não é o facto de a sua linguagem exprimir directamente

³⁰ Ibidem, p.105.

³¹ Cf. Gustavo Rubim, op.cit., p.54.

³² Camilo Pessanha, op.cit., p.107.

os temas objectivos, ou sequer o facto de se inspirar em temas concretos (como de resto tão bem soube fazer, para Pessanha, Osório de Castro), mas o convencionalismo dos temas escolhidos. Mais, a poesia destes "novatos" nunca poderia constituir uma "expressão directa" de sentimentos, sensações e experiência porque esses sentimentos, essas sensações e essa experiência nem sequer tiveram lugar na sua vida:

É que a solidão intelectual e o suposto prosaísmo da vida real não aniquilam a inspiração senão dos que não a têm própria, daqueles cuja imaginação se alimenta parasitariamente das *falsas e convencionais emoções* de uma psicologia de pacotilha, corrente na boémia dos meios chamados intelectuais.³³

Ora, o que Pessanha faz aqui é precisamente estabelecer o contraste inevitável entre os poetas sinceros, cuja imaginação se inspira, de facto, na vida (que apenas *supostamente*, sublinhemos agora, se envolve em prosaísmo), como Osório de Castro, e os que não têm inspiração própria, que neste contexto significa claramente não saberem retirar da vida aquilo que merece, verdadeiramente, ser transformado em poesia.³⁴ E Pessanha acrescenta, precisamente:

A obra de Osório de Castro, como a dos artistas que fundamentalmente o são, vive da própria vida, - vida que em outro menos bem dotado teria aniquilado o poeta.³⁵

Gustavo Rubim, ao constatar que esta passagem é provavelmente aquela em que se baseia a tese de que a poesia de Pessanha é por ele entendida como "reflexo de um modo de ser e de viver", alega, naturalmente, que essa tese efectua uma "tradução apressada" que simplifica a retórica do texto, explicando que o facto de a vida ser precisamente aquilo que ameaça aniquilar a inspiração do poeta (facto que se traduz

³³ Ibidem, p.106 (sublinhados nossos).

³⁴ Para Gustavo Rubim, todavia, o sentido da expressão será bastante diferente: por "inspiração própria" deverá entender-se que esta é, por um lado, "*propriedade* do artista ou do poeta" e é por outro lado "*poder de apropriação*", no sentido em que se apropria da vida, submetendo-a "à lei própria da obra", antes, por assim dizer, que a vida se aproprie dela, como acontece com os poetas de pacotilha, que "acabam aniquilados (apropriados) pela vida." (Cf. op.cit., pp.145-146, sublinhados do autor.)

³⁵ Camilo Pessanha, op.cit., p.106. O facto de Pessanha se referir aqui à vida como algo que, sem dúvida pelas suas vicissitudes, ameaça aniquilar qualquer poeta, constitui para Rubim uma prova de que Pessanha entende a actividade poética como um "combate entre vida e poesia que liga a escrita, não a um estilo de vida, mas a uma experiência de morte." (Gustavo Rubim, op.cit., p.143).

inequivocamente nos termos violentos em que Pessanha estabelece a relação entre a poesia e a vida)³⁶ conduz precisamente à conclusão de que Osório de Castro só sobrevive, enquanto poeta, graças a um dom, à sua riqueza interior "própria" - riqueza que lhe permite, ao que parece, realizar o paradoxo (ou o milagre) de fazer com que a obra viva da vida, embora ao mesmo tempo seja forçoso que se "desprenda" dela. E para que esta circunstância seja mais fácil de entender, o comentador acrescenta:

[...] que a obra viva da "própria vida" não significa que ela se torne imagem, espelho ou reflexo da vida, mas que ela seja capaz de se apropriar da vida para a submeter à lei própria da obra.³⁷

O que chamou a atenção de Rubim, e consequentemente estimula toda a sua argumentação sobre este ponto, é a noção de *reflexo*, que Barbara Spaggiari utiliza para estabelecer o campo em que assenta a sua leitura biografista da poética de Pessanha. A sua conclusão a este respeito é a de que "em rigor, portanto, a obra não reflecte a vida - *alimenta-se* dela", de onde resulta "*o primado da obra sobre a vida*".³⁸ Consideração que, bem vistas as coisas, constitui um lugar-comum da crítica literária desde o formalismo: a ideia de que para respeitar e entender devidamente uma obra de arte, ou um texto literário, neste caso, o texto deve ser tido como o único objecto de estudo, uma vez que a análise da sua *literariedade* depende exclusivamente de factores intrínsecos (estéticos), e nunca de algo que lhe seja exterior. Aliás, isto é sugerido pelo próprio Pessanha em várias passagens, por exemplo ao afirmar que o "único intuito" que orienta o "labor espiritual" de Osório de Castro é "realizar, por meio da verdade, a beleza." Voltamos, portanto, ao ponto de partida, ou seja, à ideia de que a crítica literária não tem qualquer razão plausível para se ocupar com a vida pessoal do autor com o intuito de vir a descobrir algo de útil, interessante ou relevante para um melhor entendimento da obra.

³⁶ Cf. As seguintes passagens: "a inspiração do poeta das *Exiladas* não se exaure, nem o fervor do seu culto pela arte enfraquece, continuando a revelar-se e a triunfar, ainda nas condições mais desfavoráveis, a sua poderosa organização de artista.[...] o poeta subsiste e domina". (Camilo Pessanha, op.cit., p.106).

³⁷ Gustavo Rubim, op.cit., p.145.

³⁸ Ibidem, p.146.

Alguma coisa se pode concluir desde já. Em primeiro lugar, o facto de se dar o primado da obra sobre a vida não exclui por completo a hipótese de a vida do autor ser relevante - senão para compreender a obra pelo menos para conhecer o contexto em que ela surgiu: é Pessanha que no-lo sugere no seu comentário sobre o apêndice das *Flores de Coral*; em segundo lugar, a aparente contradição que existe entre as duas opiniões de Pessanha - a de que qualquer informação sobre a existência física do autor é irrelevante para o processo de valoração de uma obra de arte, e a de que a informação que Osório de Castro nos faculta sobre a sua experiência pessoal no apêndice às *Flores de Coral* permite ficar a conhecer os "segredos" da "génese" da sua poesia - sugere que a biografia de um autor, se bem que não contribui para fazer "a crítica", ou para dar qualquer ideia do "valor" de uma obra, não deixa de interessar àqueles que queiram saber o que esteve na origem de determinada criação.

Para Gustavo Rubim, porém, é precisamente o facto de a informação biográfica (mais concretamente a informação contida nas notas de Osório de Castro sobre o "meio exótico em que surgiram as *Flores de Coral*", na expressão de Pessanha) fazer referência *apenas* à origem da poesia que a torna irrelevante para o estudo desta:

Desde logo, [...] estes temas não constituem por si a finalidade ou o sentido da poesia: ao invés, eles «*servem de motivo*» para a poesia, isto é, de motor ou ponto de partida para outra coisa. O sentido da poesia crítica não se encontra nos seus temas nem na realidade «objectiva» donde são retirados, ou seja, não coincide com o conteúdo temático dos poemas.³⁹

Todavia, o que sucede - e como já se disse - é que, e independentemente de "o fim, o efeito e a pretensão última da poesia"⁴⁰ ser, como sugere Pessanha, prescrutar "a natureza íntima das coisas, as relações e a fatalidade dos seus destinos",⁴¹ o estudo da poesia não implica necessariamente a exclusão total da análise dos factores que lhe estão na origem, até porque (e Pessanha sugere-o igualmente) é mais do que provável que exista uma relação de alguma relevância entre as "aparências que interpreta" o

³⁹ Ibidem, pp.171-172.

⁴⁰ Gustavo Rubim, op.cit., pp.179-180.

⁴¹ Camilo Pessanha, op.cit., p.108.

observador-poeta e aquela prescrutação (filosófica, especulativa, reflexiva) do fundo de que o "aspecto é superfície".⁴²

Por fim, parece-nos ainda que a oposição que Gustavo Rubim encontra nos textos de Pessanha entre a poesia propriamente dita, tal como ela é definida pelo autor, e aquilo a que poderíamos chamar a "pseudo-poesia" dos artistas que não o são verdadeiramente envolve um "suplemento de intenção" por parte do comentador que se afirma à custa da fidelidade para com a retórica de Pessanha. De acordo com essa oposição temos, por um lado, escrita impessoal, entendimento da poesia como expressão *indirecta* da experiência, e "senso crítico" - faculdade que se exerce sobre as emoções "sem jamais se deixar suplantar"⁴³ - e, por outro lado, dimensão pessoal da escrita, entendimento da poesia como "expressão directa" da experiência biográfica e dos "fenómenos de ordem empírica", e *narcisismo*.⁴⁴

O esquema, com efeito, e apesar do seu aparente rigor esquemático, peca antes de mais porque Pessanha nunca estabelece tais paralelos: a sua retórica sobre as obras dos dois poetas - Osório de Castro e António Fogaça - em passo algum deixa transparecer que a poesia - mesmo sendo uma das "nobres especulações do espírito" - tal como ele a concebe e caracteriza, deva implicar uma dimensão impessoal da escrita. Veja-se, a título de exemplo, a seguinte passagem, em que Pessanha elogia o procedimento de Osório de Castro e do seu "educado senso crítico":

[...] no fenómeno de cada uma das aparências que interpreta, não se esquece de discriminar a participação da sua alma, o espelho em que se revelam.⁴⁵

Ao reconhecer que Pessanha valoriza, efectivamente, esta participação do «eu» na poesia de Osório de Castro, Gustavo Rubim alega, algo contrariamente ao

⁴² Ibidem, idem.

⁴³ Ibidem, idem.

⁴⁴ Narcisismo que supostamente preside à (falsa) concepção de poesia que rege as vulgares criações dos "novatos em arte" como António Fogaça. O termo retira-o Rubim do passo em que Pessanha condena a "mesquinamente egoísta compreensão da existência" que exalaria da obra de Osório de Castro, se os seus versos, envoltos numa "ténue melancolia", constituíssem "o epicédio da mocidade", ou "um pranto de fúnebres condolências sobre as ilusões perdidas". (Cf. Camilo Pessanha, op.cit., p.107).

⁴⁵ Ibidem, p.108.

que havia sustentado alguns passos atrás,⁴⁶ que "a fuga ao egoísmo não significa uma rasura do «eu» nem uma exclusão dos afectos. [...] mas o que Pessanha sublinha e valoriza é, literalmente o *modo atenuado* da inscrição subjectiva e da enunciação afectiva." Atenuada ou não, porém, essa participação da alma do poeta não é suficientemente insignificante para que Pessanha se coíba de sublinhar o seu interesse; e para que se possa concluir que, enquanto "analista do sentimento próprio",⁴⁷ o poeta se define, segundo Pessanha, "*pela distância em relação a si mesmo que lhe permite pensar o seu próprio sentimento*".⁴⁸

Aliás, o facto de Pessanha se referir a uma *interpretação* das aparências e a uma *prescrutação* das "essências" indica claramente que se trata de um processo em que a participação da alma é inevitável: só um poeta como Fogaça se revelou - *impessoal* precisamente pelo convencionalismo da sua poesia - se esqueceria de "discriminar a participação" do seu espírito.⁴⁹

Até aqui, tentámos enunciar os limites e obstáculos que a crítica anti-biografista acaba por colocar à sua frente, efectuando nada mais que um movimento cíclico, em torno de problemas irresolúveis e questões irrelevantes. O que quisemos demonstrar, no caso particular das considerações que sobre a poética de Pessanha teceu o comentador Gustavo Rubim, foi a impossibilidade de negar, à escrita de Pessanha, e, já agora, com base no seu próprio entendimento da poesia, uma dimensão pessoal cujas raízes se podem encontrar na vivência biográfica do autor. O carácter especulativo, reflexivo e filosófico de que essa poesia se pode revestir não anula nem exclui a possibilidade de descobrir e discriminar essa dimensão.

Mas, se é certo que não podemos propriamente considerar os artigos de Pessanha como material biográfico, não deixa de ser verdade que os mesmos artigos só podem ser tidos em conta para a partir deles se proceder a uma leitura dos seus poemas se não se atender inteiramente ao princípio de que o único objecto a ter em conta para proceder a uma análise literária é o texto em si. Na verdade, e mais do que

⁴⁶ Recordemos que para Gustavo Rubim o carácter especulativo da poesia, como Pessanha a entenderia, implica "uma espécie de ascese em que a condição existencial do indivíduo que escreveu os poemas fica, por assim dizer, suspensa." (Gustavo Rubim, op.cit. p.142).

⁴⁷ Pessanha elogia com esta expressão as escassas composições em que Fogaça se revela "verdadeiramente poeta, analista do sentimento próprio". (Camilo Pessanha, op.cit., p.103).

⁴⁸ Gustavo Rubim, op.cit., p.129 (sublinhados do autor).

⁴⁹ Curiosamente, porém, Rubim esclarece que, por "um paradoxo que traduz toda a lógica da duplicação, discriminar a participação da alma na aparência é o mesmo que eliminar a possibilidade de distinguir uma da outra como duas entidades independentes." (Op.cit., p.176).

demonstrar como é impossível negar à poesia de Pessanha (como porventura à poesia por definição) uma dimensão pessoal que tem ligações mais ou menos explícitas com a experiência biográfica do escritor, o que pretendemos pôr aqui em evidência é que toda esta retórica anti-biografista em nome da teoria de que a vida pessoal de um escritor é absolutamente irrelevante para o estudo da sua obra é, *em si mesma*, irrelevante. Precisamente porque a circunstância de existir uma ligação entre o poeta e os seus sujeitos literários, não contribui em nada para uma análise crítica do texto, que é aquela que importa fazer.

*A sentir vivement la Chine, je n'ai jamais
éprouvé le désir d'être chinois.*

Victor Segalen

O exotismo literário

Antes de partir para a reflexão sobre o exotismo na literatura, devemos deixar claro que a convicção de que "Viola chinesa" e "Ao longe os barcos de flores" podem ser considerados como poemas exóticos resulta exclusivamente da nossa leitura e não de qualquer crença relacionada com a necessidade de categorização da literatura, ou mesmo de qualquer secreta preferência pelos textos exóticos, de todos os que ela nos oferece. Este estudo tem como objectivo primordial, portanto, a exposição e defesa de uma interpretação, ou de uma concretização, dos dois textos. Essa exposição e essa defesa passam, no entanto, por uma análise da própria noção de exotismo, já que ela encontra sentidos diferentes, contraditórios ou obscuros, dependendo dos críticos que se propuseram analisar, interpretar, ou simplesmente referir o fenómeno, a propósito ou não da poesia de Camilo Pessanha.

De uma forma geral, salvo raras excepções, os estudiosos da sua obra são unânimes em afirmar que Pessanha não é, de todo, um escritor exótico; que o exotismo não constitui uma marca, uma característica ou um tema suficientemente relevante na sua obra; e que *nem* aqueles dois poemas se encontram cunhados por qualquer traço de exotismo. Vejam-se as seguintes passagens de críticos diversos:

O Oriente não está na obra enquanto ambiente, fonte de inspiração pictural, decoração exótica.⁵⁰

Nenhuma espécie de exotismo perturba a sua paisagem virtual, ainda quando o poeta canta a "Viola chinesa" [...].⁵¹

[Camilo Pessanha] não integrou nunca na sua poesia vivências macaístas, vivendo, como acontece frequentemente aos exilados, numa situação

⁵⁰ Esther de Lemos, op.cit., p.170.

⁵¹ João Gaspar Simões, *Camilo Pessanha*, Lisboa, Arcádia, [1967], p.176.

dicotómica: a prática é a da cidade de Macau, o imaginário poético é alimentado pela tradição literária e pela experiência portuguesas.⁵²

[...] o exotismo na poesia de Camilo Pessanha não existe: não só é um lugar comum, mas até um falso problema, que envolve o risco de colocar numa perspectiva errónea todo o estudo da sua obra.⁵³

Repare-se, no entanto, na série de desconcertantes ressalvas e desmentidos que se sucede às afirmações acima citadas, no texto original dos respectivos autores, com a exceção de Alfredo Margarido:

[...] o Oriente tem talvez uma outra ligação, essa mais íntima e secreta, com a sua obra. [...] Mas, poeta das coisas interiores e fugidias, da realidade depurada, subjectivada, irreal, Pessanha não podia ter marcado com uma nota de pitoresco grosseiro a sua poesia alada. Se a arte chinesa influiu nele, não foi no que respeita aos motivos, mas talvez no que respeita aos processos; é um estudo que está por fazer, averiguar até que ponto a arte oriental influenciou Pessanha.⁵⁴

Nada nas suas rimas é exótico, pelo menos no sentido corrente da palavra. Se é "exótica" a poesia do autor da *Clepsidra*, é noutro sentido: por ser-nos estranha, *estrangeira*, ao nosso *habitat* corrente.⁵⁵

Traços de exotismo - os únicos que podemos encontrar na sua obra - são os bosques tropicais, as palmeiras e as serpentes que servem de fundo ambiental a "Lúbrica". Mas, e não é por acaso, "Lúbrica" é talvez em absoluto a sua poesia menos conseguida, porque demasiado propensa às modas da época, mesmo no gosto convencional pelos cenários exóticos.⁵⁶

Como se pode verificar, se por um lado o exotismo na poesia de Pessanha não é admissível, segundo estes críticos, por outro lado está longe de ser absolutamente inexistente - uma vez que todos acabam por reconhecer os seus traços "aqui e além" -, ou de ser um "falso problema" - pelo menos considerando a forma problemática como ele é recusado.

No que toca a Esther de Lemos, a sua teoria sobre o não-exotismo de Camilo Pessanha terá sido a primeira a vir romper com a ideia enganosa, mas generalizada, de

⁵² Alfredo Margarido, "Camilo Pessanha, poeta da escrita", *Persona* 11/12, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, Dez. de 1985, p.77.

⁵³ Barbara Spaggiari, op.cit., p.30.

⁵⁴ Esther de Lemos, op.cit., p.170.

⁵⁵ João Gaspar Simões, op.cit., p.176 (sublinhados do autor).

⁵⁶ Barbara Spaggiari, op.cit., p.30.

que ele fora um exota, inclusivamente dos últimos escritores a ser digno do epíteto.⁵⁷ É claro que, a respeito dessa ideia, é necessário lembrar que Camilo Pessanha não foi apenas um poeta mas também um prosador que, em diversos textos sobre a civilização chinesa, revelou ser, senão um exota, pelo menos um interessado pela cultura oriental. A verdade é que não é propriamente de Pessanha que devemos falar aqui, mas sim da sua poesia.

E quanto à sua poesia, Esther de Lemos acaba por aceitar, como pudemos verificar, que ela se encontra marcada por um tipo de exotismo particular - cuja frequência e natureza caracteriza de uma forma ambígua e imprecisa, própria de quem não se irá deter na explicação do conceito que se propôs abordar: "aqui e além passam certos vislumbres de magia, certos ritmos dolentes e fulgores estranhos".⁵⁸ Aliás, a sua afirmação posterior de que "Pessanha não poderia ter marcado com uma nota de pitoresco grosseiro a sua poesia alada" sugere que a expressão "pitoresco grosseiro" resume a sua ideia de exotismo literário.

Em Barbara Spaggiari, encontramos sensivelmente o mesmo tipo de atitude, no sentido em que a sua teoria de "Lúbrica" ser o único poema de Pessanha em que podemos detectar sinais de orientalismo (e por sinal "o menos conseguido") a conduz a uma definição igualmente deficiente de exotismo: algo que, ao que parece, se limita às "modas da época" e concretamente ao "gosto convencional pelos cenários exóticos".

Exotismo: pitoresco grosseiro e gosto convencional? É sabido que os poetas decadentistas e simbolistas manifestaram frequentemente a sua atracção pelas culturas e civilizações exóticas, o mais das vezes de forma artificial e extravagante, procurando sobretudo a "excitação sensório-intelectual".⁵⁹ Mas o exotismo na literatura não se resume, como parece acreditar Spaggiari, a uma época, escola ou orientação literária específica. Assim como só faz sentido falar de *exotismos* -

⁵⁷ Veja-se, sobre isto, a seguinte passagem de Fidelino de Figueiredo: "Com a limitação das curiosidades universais, reduzia-se a simpatia exótica, em especial o orientalismo. [...] Agora, o silêncio da trindade - Camilo Pessanha, Wenceslau de Moraes, Alberto Osório de Castro - poderia significar a extinção desse veio orientalista, se não fora um aumento da atenção pública pelas deliciosas puerilidades do «homem que trocou a sua alma»." (Fidelino de Figueiredo, *História Literária de Portugal, séculos XII-XX*, Rio de Janeiro, Ed. Fundo da Cultura, 1960, p.513: "Declínio da sátira e do exotismo").

⁵⁸ Esther de Lemos, op.cit., p.170.

⁵⁹ José Carlos Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa* (Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1975), p.38.

considerando que as relações de viagem do século XVI e a poesia simbolista constituem formas diferentes de conceber o outro - se reconhecermos que existe uma base que lhes é comum.

No que respeita a João Gaspar Simões, em certa medida poderíamos entender que a sua subtil palinódia resulta num dilema para qualquer leitor: se o outro sentido da definição de poesia "exótica" é o de ela ser "*estrangeira* ao nosso *habitat* corrente", então qual é exactamente o tal "sentido corrente da palavra", a que ele se refere mas que não define? A intenção de Gaspar Simões, contudo, será apontar para aquilo que Esther de Lemos designa, de forma menos equívoca, como a diferença crucial que existe entre os *motivos* e os *processos*. Por outras palavras, estará aqui em causa o contraste entre o exotismo propriamente dito, radicado fundamentalmente no *conteúdo* do texto - (entendendo, no entanto, conteúdo como sendo o resultado, à falta de melhor terminologia, da interacção - e da respectiva interpretação pelo leitor - entre as instâncias prosaicamente chamadas "forma" e "conteúdo"); e um exotismo de natureza e realização essencialmente diferentes, aquele que resulta da estranheza, da surpresa que o texto em si, pelo que é e não pelo que representa, pode causar no leitor, devido às suas qualidades intrínsecas. A poesia de Pessanha seria então exótica, para Gaspar Simões, mas pelo facto de pressupor uma técnica nunca antes experimentada, de resultar de um processo artístico inovador; e não por fazer referência a lugares ou ambientes outros.

Mas como é natural, não será propriamente rigoroso classificar de exótica a poesia de Pessanha pelo simples facto de ela ser tecnicamente original, inovadora, ou superior à dos seus contemporâneos, como aliás o próprio Gaspar Simões sugere, se considerarmos que utiliza o epíteto de forma irónica. Por outro lado, a própria distinção entre forma e conteúdo é extremamente precária. Com que segurança poderemos distinguir aquilo que o texto é, em termos "formais", daquilo que ele representa? Barbara Spaggiari, por exemplo, chega a conclusões deste tipo:

[...] o leitor pode deixar-se arrastar pela música alusiva do verso, ou então ficar-se pela sua mensagem poética - como quem olha um espelho de água em pleno sol, e pode focar-lhe a superfície, ou sondar-lhe o fundo com o olhar.⁶⁰

⁶⁰ Barbara Spaggiari, op.cit., p.60.

Todavia, se porventura aceitássemos chamar exóticos aos poemas de Pessanha que melhor realizam os ideais simbolistas relacionados com a *sugestão*, a *musicalidade* e as *correspondências universais*,⁶¹ decerto acabaríamos por seleccionar precisamente a "Viola chinesa" e "Ao longe os barcos de flores", como fazem, por exemplo, Óscar Lopes e José Carlos Seabra Pereira⁶² - circunstância que sugere, talvez, que afinal esse "exotismo formal" não estará de todo desligado do "sentido corrente" do termo *exótico*.

Mas, pondo de parte essa hipótese de a obra de Pessanha ser exótica pela diferença que a caracteriza tanto em relação à poesia coeva como à própria tradição literária portuguesa, torna-se necessário esclarecer em que termos consideramos ser então viável considerar exóticos dois dos seus poemas. Para tal, torna-se necessário, logicamente, explicitar o que entendemos por literatura exótica.

No seu texto, já aqui citado, intitulado "Macau e a Gruta de Camões", Camilo Pessanha manifesta a sua opinião sobre o que está na origem do fenómeno exotista, fenómeno que, curiosamente, considera incompatível com a sensibilidade poética:

Ora a inspiração poética é emotividade, educada, desde a infância e com profundas raízes, no húmus do solo natal. É por isso que os grandes poetas são em todos os países os supremos intérpretes do sentimento étnico. Toda a poesia é, em certo sentido, bucolismo; e bucolismo e regionalismo são tendências do espírito inseparáveis. Notáveis prosadores (basta lembrar, dentre os contemporâneos, Lafcádio Hearn, Wenceslau de Moraes e Pierre Loti) têm celebrado condignamente os encantos dos países exóticos. Poetas, nenhum. Os poucos que vagueiam e se definham por longínquas regiões, se acaso escrevem em verso, é sempre para cantar a pátria ausente. E se na reduzida obra poética colonial desses escritores - Tomás Ribeiro, Alberto Osório de Castro, Fernando Leal [...] - se encontram dispersos alguns traços fulgurantes de exotismo, é só para tornar mais pungente pela evocação do meio - hostil de inadequado pela sua estranheza à perfeita floração das almas - a impressão geral de tristeza - da irremissível tristeza de todos os exílios.⁶³

Como é lógico, a crítica anti-exotista da obra de Pessanha encontrou aqui a solução para o problema - ou "falso problema" - que se propôs erradicar. É mais do

⁶¹ Veja-se, em relação a estas características da poesia simbolista que Pessanha depurou, a obra citada de José Carlos Seabra Pereira, pp.29, 244, 324, 371-372.

⁶² V. op.cit., pp.371-372 para a menção de Seabra Pereira. Relativamente a Óscar Lopes v., do autor, *Entre Fialho e Nemésio - Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, v. I, Lisboa, IN-CM, 1987, p.125.

⁶³ Camilo Pessanha, "Macau e a Gruta de Camões" (op.cit.), pp.303-304.

que provável, com efeito, que o poeta tivesse em mente o seu próprio caso de português exilado ao falar de uma circunstância que, de resto, se relacionava directamente com a sua experiência em Macau - como aliás explica em seguida:

Veio toda esta divagação a propósito de dizer que ainda é Macau a única terra de todo o ultramar português, em que se pode ter até certo ponto a ilusão de se estar em Portugal, essencial ao exercício por portugueses da sua especial actividade imaginativa...⁶⁴

Não restariam dúvidas: Pessanha não só elimina de vez toda e qualquer intenção de encontrar na sua obra poética o mais insignificante traço de inspiração exótica, como apresenta para isso uma razão válida e fundamentada: o meio exótico é, por definição, "hostil de inadequado pela sua estranheza à perfeita floração das almas [poéticas]", cuja inspiração se alimenta, por natureza, do "húmus do solo natal".

Contra a falácia exotista, alguns críticos acharam, naturalmente, irresistível citar estas mesmas palavras, no sentido de sublinhar o facto de o poeta se ter mantido "fiel sempre ao mesmo ideário", e alheio à "vaga crescente de exotismo, tantas vezes puro exercício de malabarismos formais onde a alma não entrava".⁶⁵

É de sublinhar o facto de alguns destes críticos que à partida condenam, indistintamente, exotismo e biografismo, acabarem por se apoiar na opinião pessoal de Pessanha para sustentar a sua teoria. Veja-se por exemplo o caso de Spaggiari. Reformulando a questão já levantada por Esther de Lemos, a estudiosa italiana condena inequivocamente a tendência de procurar exotismo na obra do poeta com base no conhecimento da sua experiência biográfica no Oriente:

[...] quem lesse as poesias de Pessanha, ignorando as suas vicissitudes biográficas, encontraria igualmente elementos exóticos na sua obra? E se Pessanha não tivesse vivido no Oriente, as suas poesias seriam verdadeiramente diferentes daquilo que são? Cremos poder responder não às duas perguntas.⁶⁶

⁶⁴ Ibidem, idem.

⁶⁵ Ofélia Paiva Monteiro, "O universo poético de Camilo Pessanha", *Arquivo Coimbrão*, v. XXIV, Coimbra, 1969, p.108.

⁶⁶ Barbara Spaggiari, op.cit., p.31.

Logo em seguida, porém, é precisamente à biografia do poeta que Spaggiari vai buscar as suas razões para afirmar que ele não poderia ter escrito poesia exótica:

De facto, o Oriente teve sempre para Pessanha um efeito depressivo, quer físico, quer psíquico; se ele escolheu o exílio foi na esperança - que depois se revelou falaz - de que no Oriente fosse possível viver como que suspenso entre o passado e o futuro, fora do tempo, deixando-se atordoar por sons e cores, por mil impressões desconhecidas que o ajudavam a não pensar e, por conseguinte, a não sofrer.⁶⁷

Basicamente, o que a crítica em geral pretendeu, em relação a este problema, foi clarificar que o conhecimento, por si só, do envolvimento de Pessanha com a cultura e o meio orientais, não implica que ele tenha escrito poesia exótica - o que é perfeitamente aceitável e compreensível. O problema surge apenas quando se propõe uma outra falácia em troca da primeira, ao afirmar que Pessanha não escreveu poesia exótica porque, afinal, não simpatizava com o Oriente tanto quanto os que o conheceram (por exemplo Alberto Osório de Castro) quiseram fazer crer.⁶⁸ Ora, isto vem precisamente prolongar a associação de exotismo e biografismo, que é tão inadequada para a poesia de Pessanha como para o conceito de exotismo literário. Se a poesia de Pessanha não é exótica, há-de ser pelas suas características intrínsecas, ou por aquilo que nós dela entendemos, e não pelo facto de Pessanha ter sido infeliz no meio oriental. Do mesmo modo, o facto de o autor ter declarado o que entendia por exotismo não tem necessariamente que pautar o nosso entendimento do termo: voltemos à citação de Pessanha e vejamos em que termos ele define literatura exótica.

Há nas suas palavras a convicção - que é provavelmente partilhada pela maioria dos estudiosos e críticos, incluindo aqueles que se debruçaram concretamente sobre o tema do exotismo - de que a literatura exótica se *inspira* num meio a que,

⁶⁷ Ibidem, idem. Note-se, ainda, que é duplo o contrasenso de Spaggiari: para além de primeiro repudiar o biografismo e depois se fundamentar nele, a autora procede a estes movimentos num capítulo que intitula "A vida e a obra: um binómio indissociável". A sua intenção metodológica seria, na verdade, identificar-se com o biografismo, pelo que a sua falha, em termos de coerência interna, reside na momentânea condenação deste.

⁶⁸ Veja-se o texto de Alberto Osório de Castro "Camilo Pessanha em Macau", inserido na colectânea de Maria José de Lancastre *Camilo Pessanha: Cartas a Alberto Osório de Castro, João Baptista de Castro e Ana de Castro Osório*, Lisboa, IN-CM, 1984, p.123. O comentário de Maria José de Lancastre a propósito do suposto exotismo de Pessanha é precisamente do tipo que despulta as conclusões apressadas da crítica que temos vindo a condenar. Leia-se a seguinte passagem: "A escolha casual do Oriente [...] contrasta nitidamente com a suposição dos críticos que viram sempre na escolha de Macau uma predisposição de Pessanha para os mistérios orientais e para os «paradis artificiels»." (Op.cit., p.10).

supostamente, faz referência, *celebrando* os seus *encantos*. Por outras palavras, de que esta pressupõe uma atracção, um interesse, até certo ponto uma identificação com esse meio - que no entanto é "hostil de inadequado pela sua estranheza" ao poeta. De onde se depreende, aliás, que o exotismo é literatura de prosadores, e não de poetas, de observadores mais do que de artistas. É o que sugere igualmente Jean-Marc Moura, um dos grandes teóricos franceses do exotismo, ao concluir, a dado passo da sua obra, *Lire l'exotisme*, que "il fait alors moins acte d'écrivain que d'ethnographe."⁶⁹ Sendo assim, o exotismo poder-se-ia definir pelos estereótipos a que normalmente se referem os dicionários e manuais: "Trata-se de uma literatura que manifesta o deslumbramento da grande aventura dos navegadores para o extremo Oriente",⁷⁰ em que a obra de Pessanha se insere apenas na medida dos seus interesses culturais, afinal, de "etnógrafo". Jacinto do Prado Coelho é bem explícito:

Se a poesia de Camilo Pessanha, ao contrário do que se tem dito, só muito vagamente alude a um meio exótico (como notou Esther de Lemos, o seu orientalismo não é decorativo, mas "interior" e "subtil") ao mesmo autor devemos, em prosa, um volume de estudos sobre a China.⁷¹

Note-se como a palinódia, contudo, persiste. Se por um lado a poesia de Pessanha é posta de parte, de acordo com esta definição de exotismo, porque "só *muito vagamente* alude a um meio exótico", por outro lado a nota entre parêntesis vem sugerir - como aliás o fez a própria Esther de Lemos - que o particular orientalismo de Pessanha - orientalismo que, para todos os efeitos, designa ainda na frase a sua poesia, e não a obra em prosa sobre a China - não só existe, como é classificado por dois termos - "interior" e "subtil" - que se contrapõem ao meramente *decorativo*. A hesitação continua. Talvez porque, no fundo, o exotismo ou orientalismo não dependa, tanto quanto se pensa, desses estereótipos como o deslumbramento, que alimentaria a inspiração, e a descrição em que esse deslumbramento naturalmente resulta, que conduz ao pictórico, ao "decorativo".

Essa atitude de entusiasmo e essa tendência para a descrição inscrevem-se num contexto histórico que as explica, dentro de toda uma conjuntura sócio-cultural

⁶⁹ Jean-Marc Moura, *Lire l'Exotisme*, Paris, Dunod, 1992, p.9.

⁷⁰ Jacinto do Prado Coelho, "Orientalismo", *Dicionário de Literatura*, v. II, Porto, Figueirinhas, 1976, p.770.

⁷¹ *Ibidem*, p.772.

específica, que se não as limita a épocas específicas pelo menos apresenta razões lógicas para a sua preponderância em determinado momento da história. O entusiasmo prende-se, naturalmente, com a novidade que constituíam os novos mundos na época que se segue à sua descoberta. Com a curiosidade ávida de informação por parte de todos os que ficavam na Europa prende-se, por seu turno, a necessidade de descrever pormenorizadamente tudo o que era experimentado. O exotismo literário nasce,⁷² logicamente, como consequência dessa curiosidade e desse entusiasmo, e vai realizar-se na escrita por meio da descrição pictórica pormenorizada. Ao longo do século XVI, a preocupação é relatar e descrever os hábitos e costumes de povos não-europeus, com uma minúcia que a maior parte das vezes se apoia na analogia entre os elementos desconhecidos que se pretendia caracterizar e os que fossem já conhecidos e pudessem de alguma forma assemelhar-se-lhes - por forma a veicular uma ideia, tão exacta quanto possível, da realidade nova que o autor do texto, enquanto detentor privilegiado da experiência e do conhecimento, se esforçava por descrever. Este será, pois, um tipo de exotismo que de certa forma justifica uma eventual relação entre o sujeito do texto e o seu autor, uma vez que era declaradamente o objectivo destes prosadores *relatar* o que viam, ouviam e sentiam, no processo de contacto com o outro. A preocupação destes textos é, pois, mais didáctico-científica do que propriamente literária, inscrevendo-se a sua "mensagem" num âmbito mais literal do que literário. Trata-se, na verdade, e no dizer de Álvaro Manuel Machado, de "obras de mero valor documental".⁷³

Daí que, se é aceitável que este tipo de escrita constitua para alguns a mais genuína espécie de exotismo, por outro lado não podemos considerar esta espécie de prosa como verdadeiramente literária, pelo que já não seria justo considerá-la como realização máxima, muito menos a única, da *literatura* exótica.

Todavia, certamente por ser este o mais célebre e típico género de manifestação sobre o contacto do homem europeu com o outro, as características

⁷² "Nasce" em termos de género literário, entenda-se. Como observa Todorov a respeito da tendência para interpretar o mundo do outro como uma reminiscência ou imagem do Paraíso, "L'interprétation primitiviste de l'exotisme est aussi ancienne que l'histoire elle-même; mais elle reçoit une formidable impulsion à partir des grandes voyages de découverte du XVI^e siècle, puisque, en particulier avec la découverte de l'Amérique par les Européens, on dispose d'un immense territoire sur lequel projeter les images toujours disponibles d'un âge d'or révolu chez nous." (Tzvetan Todorov, *Nous et les autres - la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris Seuil, 1992, p.358).

⁷³ Álvaro Manuel Machado, *As Origens do Romantismo em Portugal*, Lisboa, ICALP, "Biblioteca Breve", 1979, p.28.

deste tipo de relato estarão na origem de diversos lugares-comuns que passaram a ser por muitos considerados como as atitudes, as marcas ou os temas inerentes ao fenómeno exótico em geral, e por associação à literatura que dele dá conta. Tornaram-se estas características por assim dizer os "mitos" do exotismo: é o caso da suposta verdade ou sinceridade da informação sobre o lugar, povo ou cultura em questão; e do pretenso objectivo desta literatura como sendo a definição ou representação do outro, através da imagem.

No que respeita ao requisito de verdade ou sinceridade em relação à realidade-outra evocada na obra exótica⁷⁴ - o que pressupõe, claro está, a veiculação de uma imagem representativa do outro - será oportuno evocar aqui a regra quase geral de esses "documentos" acabarem por revelar invariavelmente mais sobre o observador do que sobre a realidade observada, como Todorov se ocupou de demonstrar, o que não raras vezes se prende com a tendência para utilizar a informação aparentemente documental sobre o outro como veículo alegórico de uma mensagem moralista dirigida à sociedade do eu. Por outro lado, o conceito de veracidade poderia importar aos destinadores contemporâneos dessas relações de viagem, (se bem que, curiosamente, é longa a tradição da crença de que o viajante é por definição um mentiroso)⁷⁵ mas é certamente irrelevante, mesmo no âmbito do exotismo, no que respeita à análise e à crítica *literárias*. Curioso será notar, ainda em relação ao requisito de verdade ou realismo, como Todorov se refere à *sinceridade* de Loti, não na descrição do objecto mas precisamente na intenção de não o descrever:

Les livres de Loti ne sont pas trompeurs, car ils ne prétendent pas dire la vérité du pays en question. Tout ce qu'ils se proposent de faire est de décrire avec sincérité l'*effet* produit par le pays sur l'âme du narrateur.⁷⁶

Repare-se, pois, como a afirmação de Todorov implica, clara e ironicamente, que pretender dizer a verdade seria um procedimento *enganador*.

⁷⁴ Veja-se por exemplo os comentários que Costa Pimpão tece, a propósito da *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, a um estudo que dela fez G. Le Gentil intitulado *Fernão Mendes Pinto, un précurseur de l'exotisme au XVI^e siècle* (in *Biblos*, 23, 1947, pp.594-597).

⁷⁵ V. a este respeito o capítulo intitulado "Literatura de viagens e viagens literárias" na obra de Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, *Literatura Portuguesa, Literatura Comparada e Teoria da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1982, p.28.

⁷⁶ T. Todorov, op.cit., p.412, sublinhado do autor.

Quanto à ideia de que a literatura exótica tem como objectivo veicular determinada imagem do outro, é claro que esta crença cai automaticamente por terra se aceitarmos que, em termos rigorosos, o que é veiculado é antes a "imagem" da reacção do eu perante o outro. Como conclui Todorov a respeito de *Madame Crisanthème* de Pierre Loti, "le pays étranger est bien là, [...] mais il n'entre pas dans le livre lui même: on n'a affaire qu'à l'effet, qu'à l'impression, qu'à la réaction subjective."⁷⁷

Contudo, importa talvez determo-nos no conceito de imagem, mais concretamente naquilo que ele pode abarcar. Para Álvaro Manuel Machado e Daniel Henri-Pageaux, e no contexto do exotismo e da literatura de viagens, a imagem é "concebida como um conjunto de ideias sobre o estrangeiro"⁷⁸ que "procede de um «eu» em relação a um «Outro», de um «aqui» em relação a um «algures»".⁷⁹ Ao que o primeiro acrescenta:

A imagem é, portanto, a representação de uma realidade cultural estrangeira através da qual o indivíduo ou o grupo que a elaboraram (ou que a partilham ou que a propagam) revelam e traduzem o espaço ideológico no qual se situam. [...] Incontestavelmente, a imagem é, até certo ponto, linguagem, linguagem sobre o outro; neste sentido ela retoma necessariamente uma realidade que designa e significa.⁸⁰

Ora esta definição de imagem, toda centrada na representação do outro, não dá lugar a que o mesmo conceito possa designar uma realidade cingida ao sujeito, que traduza não uma visão do outro mas a reacção do eu à experiência no meio exótico. Não há lugar a que, por outras palavras, a realidade que a imagem "designa e significa" constitua o sentimento causado pelo objecto - sentimento este que passaria a ser tomado como objecto - e não o objecto em si.⁸¹ A razão para excluir do âmbito

⁷⁷ Ibidem, p.411.

⁷⁸ A. M. Machado e D.-H. Pageaux, op.cit., p.42.

⁷⁹ A. M. Machado, *O «Francesismo» na Literatura Portuguesa*, Lisboa, ICALP, "Biblioteca Breve", 1984, "Introdução - 1. Francesismo versus Iberismo", p.14. Deve referir-se, porém, em abono de Álvaro Manuel Machado, que a sua concepção de imagem não implica a crença na verdade sobre o objecto: o autor tem a preocupação de advertir que "Sendo representação, a imagem é necessariamente falsa." (A. M. Machado e D.-H. Pageaux, op.cit., p.43).

⁸⁰ Ibidem, idem.

⁸¹ Recordemos os princípios sensacionistas de Fernando Pessoa: "1. Todo o objecto é uma sensação nossa. 2. Toda a arte é a conversão de uma sensação em objecto. 3. Portanto, toda a arte é a conversão duma sensação numa outra sensação." (Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-*

das concretizações da imagem a representação de uma realidade interior ao sujeito que a cria pode estar na ideia de que uma imagem nasce "du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées", como concebe André Breton no *Manifeste du Surréalisme*.⁸² A tradução de sensações e reacções não seria nesse sentido efectuada através de imagens, na medida em que não se trata de aproximar duas realidades distintas, mas sim através da própria linguagem, enquanto concretização e comunicação desses sentimentos.

Todavia, nem a noção de imagem desenvolvida por Álvaro Manuel Machado, que se inscreve na lógica da *narração* (o objecto das suas considerações é exclusivamente o romance de viagens), nem o conceito de imagem a que se refere André Breton, que corresponde a um *recurso* estético, se cingem a uma concepção geral, universal, do termo em questão. Pelo que a ideia de imagem com representação de uma realidade interior ao sujeito que representa não tem necessariamente de ser excluída dessa acepção mais englobante. Acepção que, bem vistas as coisas, e remetendo para o sentido etimológico da palavra, radica na simples ideia de *cópia* ou *semelhança*, mas não necessariamente na de descrição ou comparação. Ora isto significa que toda a poesia - como de resto os próprios clássicos sugeriram - pode ser entendida como imagem da realidade que ela pretende traduzir, sendo irrelevante o facto de essa realidade ser interior ou exterior ao sujeito. A imagem não será tanto uma comparação (embora ela seja normalmente concebida assim), mas mais uma tradução, uma realidade que existe em função de uma outra cuja natureza pretende clarificar. Representação, portanto, na medida em que a linguagem representa a ideia, e não necessariamente no sentido em que uma ideia é apresentada por um sujeito para designar um objecto.

A definição de imagem pressuposta por Álvaro Manuel Machado integra-se, portanto, na lógica da narrativa de viagens mas não deve ser tomada como *a* definição de imagem, assim como esse tipo de narrativa não deve ser encarado como *a* literatura exótica.

Interpretação, Lisboa, Ática, s/d (2ª ed.), p. 168). Por outras palavras, toda a arte é a conversão de um objecto noutra objecto...

⁸² Apud António Falcão Rodrigues de Oliveira, *O Simbolismo de Camilo Pessanha*, Lisboa, Ática, 1979, p.97. André Breton acrescenta ainda: "Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte - plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique."

Naturalmente, outros tipos de exotismo se sucedem ao exotismo "exterior" inicial, não só como formas diferentes de encarar uma realidade que passa a ser cada vez mais conhecida, cada vez menos misteriosa, mas também como modos diferentes de projectar a experiência ou o sentimento dessa realidade na escrita. Poderá dizer-se, até certo ponto e em termos muito gerais, que o exotismo se vai progressivamente "interiorizando", à medida que a necessidade descritiva diminui e que a própria literatura se transforma numa aventura cada vez mais pessoal, mais livre e subjectiva.⁸³

Com o final da época iluminista e as primeiras tendências pré-românticas, começa a desenhar-se na mentalidade europeia, como esclarece Álvaro Manuel Machado, "uma certa mitologia do Oriente, mitologia que o romantismo vai cultivar, prolongando o seu fulgor decadentista até princípios do nosso século".⁸⁴ A viagem, - como acrescenta o mesmo crítico - "desde Montesquieu, não é já um capricho de grão-senhor, nem tão-pouco peregrina vagabundagem de intelectual marginalizado ou de aventureiro, mas sim aprendizagem sistemática de usos e costumes, complemento da educação. Com os românticos, a viagem tornar-se-á uma iniciação total, uma procura do eu."⁸⁵

Poderia dizer-se que, se na sua fase inicial o exotismo se caracteriza por uma intenção didáctica, em que o sujeito "ensina" sobre o outro, e na fase seguinte manifesta o predomínio da mesma intenção de certo modo invertida, em que é para *aprender* com o outro que o sujeito se inicia nos seus mistérios (fase que, entenda-se, se prolonga do Romantismo até ao Simbolismo), na sua "terceira fase" o exotismo distinguir-se-á por uma tendência para suspeitar da própria ideia de ser efectivamente possível quer aprender quer ensinar com a experiência no mundo do outro, suspeita que se faz acompanhar da crença na impenetrabilidade desse mundo e no sentimento de insatisfação daí resultante. Trata-se da noção de exotismo desenvolvida por Victor Segalen, o grande teórico francês da "Estética do Diverso", cuja obra nunca chegou a ser redigida embora dela se conheça grande parte do conteúdo, por meio de notas soltas do autor. Leia-se, por exemplo, a seguinte passagem:

⁸³ O que não quer dizer, porém, que as manifestações literárias de exotismo não mais deram lugar à descrição. Trata-se por assim dizer de um "filão" do exotismo, que encontrou continuidade, ao nível dos contemporâneos de Pessanha, por exemplo em Wenceslau de Moraes.

⁸⁴ Álvaro M. Machado, *As Origens do Romantismo em Portugal* (op.cit.), pp.21-22.

⁸⁵ *Ibidem*, p.22.

L'Exotisme n'est donc pas une adaptation; n'est pas la compréhension parfaite d'un hors soi-même qu'on étreindrait en soi, mais la perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle.⁸⁶

Porém, e como notou Ana Luísa Vilela, esta noção de "exotismo como meio de evitar a automatização da percepção", que pressupõe uma "concepção epistemológica da diferença", é "geradora de sabor estético, de acréscimo de tensão": o exota é "aquele que, acima de tudo, valoriza e saboreia a diferença entre ele próprio e o objecto da sua percepção."⁸⁷ Portanto, a insatisfação neste tipo de exotismo não provém de uma frustração inibidora na tentativa de apreender o outro, mas antes de uma insaciabilidade nessa busca constante de um prazer que é alimentado precisamente pela consciência de que a satisfação é inalcançável. Como observa sinteticamente Jean-Marc Moura, referindo-se à unidade que interliga as diversas escritas exóticas: "Elle réside dans le mouvement qui porte chacun d'entre nous vers un ailleurs inaccessible et fascinant, fascinant parce qu'inaccessible."⁸⁸

A teoria de Segalen está, pois, marcada por um forte optimismo no que respeita à crença na fruição que pode advir da contemplação de um outro que além de diferente é inacessível. A esse optimismo, porém, não será alheio o facto de no cerne dessa crença residir uma outra, de natureza filosófica e ontológica: a de que o exotismo é um fenómeno universal, ou melhor, "essencial", que preside a toda a apreensão de um objecto por parte de um sujeito, apreensão em que o sujeito pensante "se retrouve, face à face, avec lui même."⁸⁹ Aqui reside, aliás, e algo ironicamente, a conclusão fundamental de Segalen:

Voici l'Exotisme Universel, l'Exotisme Essentiel. Mais ici encore, de par la Loi du Bovarysme essentiel, il n'ignore point qu'en se concevant, il ne peut que se concevoir autre qu'il est.⁹⁰

⁸⁶ Victor Segalen, (1908) *Essai sur l'exotisme - une esthétique du divers*, Fontfroide, Bibliothèque Artistique & Littéraire, 1995, p.25.

⁸⁷ Ana Luísa Vilela, "Para uma genealogia mítica do discurso exótico", *Dedalus*, nº5, 1995 [pp.83-90], p.86.

⁸⁸ Jean-Marc Moura, op.cit., p.138.

⁸⁹ Victor Segalen, op.cit., p.88.

⁹⁰ Ibidem, idem. A "Loi du Bovarysme" é uma teoria defendida por Jules de Gaultier numa obra intitulada precisamente *Le Bovarysme*, e cuja fórmula se pode resumir do seguinte modo: "tout être qui se conçoit, se conçoit nécessairement autre qu'il n'est" - de onde se pode concluir aliás que, num certo sentido, toda a alteridade resulta em identidade.

O alcance da sua teoria é, portanto, bastante vasto, o que se prende, como observou Todorov, com a crença de Segalen na superlatividade da experiência exótica em relação todas as outras experiências de vida.⁹¹ A originalidade deste teórico, porém, não se fica por aí. É de salientar ainda a sua preocupação constante em condenar o exotismo exterior, que considera descritivo e banal:

L'une des manifestations les plus simples, les plus grossières du Divers, à l'homme, est sa réalisation géographique dans les climats, les faunes et les flores. C'est en réalité la seule qui soit connue sous ce nom. C'est le Divers vulgarisé, le Divers à la portée de tous. Il peut servir d'exemple grossissant, et il faut bien, malgré sa vulgarité, en finir avec lui. Le seul connu, il introduisit des valeurs fausses: c'est grâce à lui que «colonial» et «exotisme» désignèrent dans un certain rayon de la littérature des valeurs analogues [...].⁹²

Ocupando-se de distinguir cuidadosamente o colono e o turista do verdadeiro exota,⁹³ Segalen envereda por um caminho sem dúvida ousado, já que não se coíbe de afirmar, como vimos, que aquilo que se entendia por exotismo até então constituía uma falácia generalizada. O verdadeiro exota é, então, um "Voyageur-né" que, "dans les mondes au diversités merveilleuses, sent toute la saveur du Divers",⁹⁴ e o exotismo é, de acordo com a sua fórmula, "le sentiment que nous avons du Divers."⁹⁵ Note-se, porém, como Segalen oscila, quase paradoxalmente, entre uma visão do exotismo como um fenómeno de *enriquecimento* do sujeito em que a este se *acrescenta* alguma coisa; e a ideia de individualismo - condição necessária desse mesmo sujeito - que implica um distanciamento intencional em relação ao objecto, uma recusa de qualquer contacto:

⁹¹ Cf. a este respeito a seguinte passagem do estudo de Todorov, no sub-capítulo intitulado "Segalen": "Segalen ne se contente pas d'observer l'expérience exotique (ou de réunir sous cette notion une variété d'expériences), il pense aussi que c'est l'expérience la plus précieuse qu'il nous soit donné de vivre." (T. Todorov, op.cit., p.430).

⁹² Ibidem, p.81. Será curioso, à luz destas afirmações, voltar às considerações de Pessanha sobre a inspiração poética e o meio exótico, em que ele se refere aos "traços [...] de exotismo" na "obra poética colonial" dos escritores exilados...

⁹³ É de referir, aliás, que Segalen considera Loti - que para Pessanha, recorde-se, era um dos "notáveis prosadores" exóticos - um pseudo-exota. Leia-se a seguinte passagem: "D'autres, pseudo-exotes (Les Loti, les touristes, ne furent pas moins désastreux. Je les nomme les Proxénètes de la sensation du Divers)." (Op.cit., p.34).

⁹⁴ Ibidem, p.29.

⁹⁵ Ibidem, p.55.

La sensation d'Exotisme augmente la personnalité, l'enrichit, bien loin de l'étouffer.⁹⁶

L'exotisme n'est donc pas cet état kaléidoscopique du touriste et du médiocre spectateur, mais la réaction vive et curieuse au choc d'une individualité forte contre une objectivité dont elle perçoit et déguste la distance. (Les sensations d'Exotisme et d'Individualisme sont *complémentaires*). [...]

Ne nous flattons pas d'assimiler les mœurs, les races, les nations, les autres; mais au contraire éjoissons-nous de ne le pouvoir jamais [...].⁹⁷

E, nesse sentido, a sua teoria quase acaba por sustentar a sua própria negação, ou seja, aquilo que Segalen entende por "le pouvoir d'exotisme, qui n'est que le pouvoir de concevoir autre", poderia, de acordo com as suas afirmações, conceber-se como, precisamente, a eterna incapacidade (*impossibilidade*) de conceber o outro. De onde resulta que, em última instância, aquilo que efectivamente se pode concluir sobre o fenómeno exótico, da obra de Segalen, é nada mais que a definição de exotismo como reacção, sentimento, emoção de um sujeito perante um objecto que lhe é estranho, seja essa reacção de que natureza for.

Quanto àquilo que constitui o objecto da percepção exótica, torna-se necessário ir além da conclusão de que, no fundo, qualquer objecto é exótico pela sua exterioridade em relação ao sujeito (que em última instância é exótico de si próprio), o que de resto aponta mais para o conceito de diferença do que para o de *alteridade*, que é o único verdadeiramente relevante, se considerarmos que a simples diferença "ne fait que perpétuer un procès déjà entamé historiquement en Occident et que la découverte de l'Autre ne bouleverse pas."⁹⁸

Embora se recuse a conceber apenas um sentido para o conceito de objecto exótico mas antes se ocupe de abordar alternadamente as suas diversas acepções práticas, Segalen tem a preocupação de o definir, de acordo com o prefixo *exo*:

Tout ce qui est «en dehors» de l'ensemble de nos faits de conscience actuels, quotidiens, tout ce qui n'est pas notre «Tonalité mentale» coutumière.⁹⁹

⁹⁶ Ibidem, p.49.

⁹⁷ Ibidem, p.25 (sublinhado do autor).

⁹⁸ Francis Affergan, *Exotisme et alterité - Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Paris, PUF, 1987, p.9.

⁹⁹ Ibidem, p.20.

Já Todorov, certamente por efectuar um estudo histórico, e a partir de outros autores, constata que o objecto primordial do exotismo corresponde a uma instância cultural e topológica que define da seguinte forma:

Les meilleurs candidats au rôle d'idéal exotique sont les peuples et les cultures les plus éloignés et les plus ignorés.¹⁰⁰

O lugar exótico, escusado será dizer, corresponde sempre a uma instância relativa (nós somos exóticos para os outros, os outros são exóticos para nós), na medida em que se trata de "valorizar", no entender de Todorov, "un pays et une culture définis exclusivement par leur rapport avec l'observateur."¹⁰¹ Relativismo de que aliás o próprio Segalen se queixara, ao condenar o particularismo a que foi sujeita a noção geral de exotismo: "Cette notion a subi un incroyable rétrécissement, et l'on a identifiée à *certaines* contenus seulement, extérieurs à *certaines* sujets."¹⁰² Contudo, podemos justamente entender esse relativismo como, afinal, a necessária passagem à prática de uma noção teórica.¹⁰³ Aliás, não será de todo descabido contemplar, paralelamente à evolução histórica do conceito de exotismo, uma outra evolução, aquela que tem lugar ao longo do percurso de cada vida humana. É nesse sentido que Segalen fala do "exotismo da infância":¹⁰⁴ para um recém-nascido, o exotismo corresponde à totalidade do mundo exterior, que ele vê mas não consegue tocar. Depois de deixar o berço, passa a ser exótico tudo o que está para além das paredes de casa. Quando começa a sair, a criança automaticamente integra no seu mundo tudo aquilo que vê, pelo que o exotismo fica reservado às experiências que ela ainda não conhece mas sobre as quais já terá lido ou ouvido falar, e assim por diante, até que se chega à ideia - mais vulgarizada enquanto noção de objecto exótico - de que o país e

¹⁰⁰ T. Todorov, op.cit., p.356.

¹⁰¹ Ibidem, p.355.

¹⁰² Ibidem, p.427 (sublinhados de Todorov).

¹⁰³ O próprio Todorov começa por citar Segalen na sua fórmula de que "exotisme est tout ce qui est autre" para concluir que "En pratique, cependant, on n'a jamais affaire qu'à des exotismes particuliers." (Ibidem, p.429).

¹⁰⁴ V. Segalen, op.cit., p.45. Repare-se, porém, que esta expressão não designa aqui o que encontramos em Baudelaire como algo que se poderia definir exactamente nos mesmos termos mas que diz respeito ao carácter irreversível da vida humana, no sentido em que a infância se torna exótica para o adulto que a perdeu para sempre e a relembra com nostalgia: "L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs, / Est-il déjà plus loin que l'Inde et que la Chine?" (Charles Baudelaire, "Moesta et errabunda", in *As Flores do Mal* [edição bilingue], Lisboa, Assírio & Alvim, 1996, p.174).

o próprio continente, como o conjunto dos países que partilham sensivelmente a mesma civilização, constituem o mundo do eu, por oposição às terras mais longínquas, que permanecem desconhecidas e cujos povos são verdadeiramente diferentes.¹⁰⁵ A história individual do ser humano é pois um processo de aprendizagem constante, em que "la surprise est vite absorbée «par l'adaptation au milieu»".¹⁰⁶ Daí que a *inadaptação* seja considerada vital para sentir a emoção exótica: "Celui qui partage la vie des Chinois jusqu'au moindre détail oublie qu'il vit avec des Chinois et du coup ne les perçoit plus comme tels."¹⁰⁷

Como condição para que o lugar possa despertar uma reacção exótica, Todorov menciona a circunstância de ser essencial, além da *inadaptação*, um certo desconhecimento do objecto, ou pelo menos uma relativa ignorância quanto às suas verdadeiras características,¹⁰⁸ condição a que Francis Affergan se refere nestes termos: "l'Autre [...] est toujours exotique puisqu' il provient d' un ailleurs par définition inconnu".¹⁰⁹ Ao que Todorov acrescentaria:

C'est un compliment bien ambigu que de louer l'autre simplement parce qu'il est différent de moi. La connaissance est incompatible avec l'exotisme, mais la méconnaissance est à son tour inconciliable avec l'éloge des autres; or c'est précisément ce que l'exotisme voudrait être, un éloge dans la méconnaissance. Tel est son paradoxe constitutif.¹¹⁰

Não podemos deixar de sublinhar, no entanto, que o paradoxo identificado não será propriamente constitutivo do fenómeno exótico, mas do exotismo que Todorov concebeu como "compliment" do outro. Talvez se trate aqui, não tanto do que o exotismo *voudrait être*, mas mais daquilo que Todorov "veut qu'il est"...

¹⁰⁵ Neste sentido, talvez seja aceitável considerar que o exotismo histórico, em termos de descoberta de um mundo passado - medieval, por exemplo, no caso da moda romântica - não faz referência, verdadeiramente, a um *outro*, na medida em que esse outro (definido pela diferença dos seus hábitos, mentalidade, crenças etc. por oposição ao presente), quando possuindo a mesma cultura, língua, nacionalidade e etnia do eu, não é tanto um outro mas mais um ante-eu, que para todos os efeitos está na *origem* do sujeito, e que portanto, mesmo sendo diferente e até desconhecido, faz necessariamente parte do seu mundo.

¹⁰⁶ T. Todorov, op.cit., p.433.

¹⁰⁷ Ibidem, p.435.

¹⁰⁸ Desconhecimento que, entendido como condição para que haja exotismo, pode estar na base da recusa de certa crítica em aceitar que Pessanha possa ter escrito poesia exótica, uma vez que conhecia demasiado bem o meio exótico em que de resto vivia, e se tornou um perito na cultura chinesa, como provam diversos escritos que deixou sobre a China.

¹⁰⁹ Francis Affergan, op.cit., p.27.

¹¹⁰ T. Todorov, op.cit., p.356.

A teoria de Todorov resulta de um silogismo: o elogio é característica constitutiva do exotismo; o desconhecimento é condição necessária para que haja elogio, (uma vez que passar a conhecer é em grande parte, para Todorov, deixar de ter motivos para elogiar o outro); logo, para que haja exotismo tem de haver desconhecimento do objecto. Como explica o teórico búlgaro, "car c'est précisément de l'incompréhension qui naît le charme: l'exotisme n'est rien d'autre que ce mélange de séduction et d'ignorance, ce renouvellement de la sensation grâce à l'étrangeté."¹¹¹ Porém, se deixarmos de acreditar que o exotismo pressupõe sempre um elogio, e uma vez que se trata de um silogismo, deixaremos automaticamente de partir do princípio de que o lugar longínquo tem, forçosamente, de ser desconhecido. Por outro lado, e mesmo que entendamos o exotismo como um elogio do outro, é perfeitamente discutível a ideia de que o conhecimento do outro não permite o seu louvor. Por outras palavras, o desconhecimento não é requisito essencial porque o conhecimento por si só, se coexistir com a inadaptação, não anula a sensação exótica. Aliás, esta ideia de ignorância sobre o outro, que tem como consequência mais natural a curiosidade e o desejo, mesmo o elogio, - tão caros à concepção mais vulgar do fenómeno exótico - inscreve-se na lógica de um tipo particular de atitude perante o outro e de uma perspectiva de análise que lhe corresponde: a antropológica. Esta é na verdade a atitude que, de forma mais ou menos consciente, mais ou menos profissional, preside mais frequentemente tanto à prática como à teoria do exotismo - de tal modo que se torna extremamente difícil abordar o fenómeno fora do domínio particular da antropologia cultural, ou da etnologia.¹¹²

Pondo então de parte o elogio e o desconhecimento como condições do fenómeno, o que fica? A sóbria fórmula de Segalen: exotismo como "pouvoir de sentir le Divers".¹¹³ Ideia bastante diferente, porque muito menos restritiva e

¹¹¹ Ibidem, p.416.

¹¹² E neste sentido, torna-se necessário formular a pergunta: Será possível falar do fenómeno exótico sem passar pela antropologia? Cremos que, apesar da resposta a esta questão ser necessariamente negativa, uma vez que o exotismo pressupõe, por definição, uma dialéctica que é antes de mais cultural e humana, o estudo deste fenómeno no âmbito da literatura implica a abordagem de aspectos que podem revelar-se insignificantes para a antropologia, e ao mesmo tempo a in-observância de certos factos que são de extrema relevância no estudo antropológico. Que sentido faria, por exemplo, partir do princípio, para a análise literária, de que o eu corresponde *sempre* a um etnógrafo, cujo objectivo é *invariavelmente* a aquisição de saber sobre o outro? Pelo que, por razões óbvias, tentamos aqui manter-nos a uma distância segura e constante da ciência antropológica.

¹¹³ "Sentir", sublinhe-se, e não "concevoir"...

pragmática, da de Pessanha que, pela mesma lógica de Todorov, pressupunha "*celebrar* condignamente os *encantos* dos países exóticos".

Comparativamente à ideia de "orientalismo" de Jacinto do Prado Coelho, repare-se ainda como Segalen não impõe à definição quaisquer limitações históricas - no sentido em que o faz Prado Coelho, ao afirmar que se trata "de uma literatura que manifesta o deslumbramento da grande aventura dos navegadores para o extremo Oriente". Essa literatura constituirá naturalmente um dos filões, por assim dizer, do exotismo literário português, mas não representa a definição, por excelência, do conceito de literatura exótica, como não seria justo pôr de parte toda a literatura de viagens sobre o descobrimento do Brasil, com a justificação de que, se não constitui *orientalismo*, então não pode ser exotismo. Neste estudo, aliás, referimo-nos indistintamente a um ou a outro termo porque a diferença não é relevante para o caso particular da poesia de Pessanha: mas apenas quando lidamos com esse caso específico. Tratando-se de chegar a uma definição daquilo que pode ser entendido, em termos gerais, por literatura exótica, já não será inteiramente rigoroso limitar o conceito a particularizações geográficas.

Por outro lado, Segalen também não pressupõe um desejo de identificação com a cultura em questão como condição para que se possa falar de autores exóticos. Prado Coelho, porém, fala de "enamorados do Oriente", sugerindo, portanto, que a atracção ("o deslumbramento") por parte do sujeito constituirá o motor e o motivo que o leva a assumir-se como exota, a propor-se escrever sobre o outro, ou por influência dele.

Por último, a teoria de Segalen não propõe uma "forma" específica de manifestar esse "deslumbramento" (termo que para Segalen se associaria ao regozijo na incompreensão, na incomunicabilidade, até na repulsa, muito mais do que na atracção). Ou seja, não sugere que a estética do exotismo seja baseada essencialmente na descrição pictórica. Os termos de Prado Coelho, pelo contrário, são bastante claros: "apontamentos", "evocações", "aproveitamento da cor local", "pintar a paisagem" e "chinesismo ou japonismo de aguarela" - termos a que Pessanha acrescentaria o seu requisito de tudo isso seja feito "condignamente". A estas exigências Segalen contrapõe uma noção de estética bem mais liberal:

Exotisme: [...] je n'entends par là qu'une chose, mais universelle: le sentiment que j'ai du Divers; et, par esthétique, l'exercice de ce même sentiment; sa poursuite, son jeu, sa plus grande liberté; sa plus grande acuité; enfin sa plus claire et profonde beauté.¹¹⁴

Repare-se que os termos são *exercício, busca, jogo, liberdade, acuidade e beleza* - e não, por hipótese, expressão, tradução, transposição, representação, etc. A realização literária do sentimento pessoal da diferença corresponde, pois, à plena consciencialização desse sentimento. Não se trata, portanto, de *pintar*, de forma mais "realista" (relações de viagem) ou mais "impressionista" (simbolismo), uma realidade diferente, mas sim de *sentir* a emoção do confronto com essa realidade através da escrita. Mais concretamente, e porque *estética* significa, de acordo com o seu sentido etimológico, ciência da percepção, como lembra Todorov, a noção de "esthétique du divers est même, dans la perspective de Segalen, un pléonisme."¹¹⁵

Vejamos agora o que diz Jean-Marc Moura, já em 1992:

On peut cependant déceler une unité générale parmi cet ensemble littéraire: la volonté de représentation, de mise en scène. L'exotisme est *peinture* de l'étranger. Il s'oppose par là au cosmopolitisme qui, lui, est ouverture aux influences venues de l'étranger. Le premier est l'art de montrer des hommes et des paysages différents, l'autre est l'art de capter cette différence pour en faire le principe d'une nouvelle esthétique. A son aboutissement, la rêverie exotique réalise ce paradoxe de convertir une visibilité en lisibilité.¹¹⁶

Curiosamente, e apesar de Segalen ter descrito uma concepção de exotismo que se pode considerar moderna, - é de salientar, por exemplo, a coincidência entre os termos por ele utilizados para definir a estética do diverso, e aqueles com que Barthes definiu as actividades da escrita e da leitura -, parece ter escapado por completo a Jean-Marc Moura o facto de Segalen ter propositadamente evitado conceber o exotismo como *peinture*, já que é imediatamente após mencionar a obra teórica de Segalen que Moura faz a observação acima citada. A sua definição de exotismo, de resto, não constitui propriamente uma novidade em relação aos lugares-comuns que sobre o assunto se têm tecido: pressupõe o desejo de uma supra-realidade ("L'origine de l'exotisme est celle de toute lecture: le désir d'un ailleurs plus beau, plus chatoyant,

¹¹⁴ Victor Segalen, op.cit., p.66.

¹¹⁵ T. Todorov, op.cit., p.432.

¹¹⁶ Jean-Marc Moura, op.cit., p.6, sublinhado do autor.

plus étonnant que le réel.");¹¹⁷ apresenta a viagem como condição essencial para que haja verdadeiro exotismo ("Sans départ, au moins imaginaire, pas de découverte ni de rêve concernant les horizons lointains.");¹¹⁸ e considera indispensável haver uma "demanda" na origem da viagem, ("ce qui transforme véritablement un banal mouvement géographique en authentique voyage est la recherche d'un objet ou d'un ailleurs dont les symboles sont éminemment variables");¹¹⁹ em que o objecto procurado e o lugar longínquo se identificam: "L'originalité première de l'exotisme est de réaliser l'identification de l'objet de la quête et des lieux. L'espace étranger (tant topologique que social) devient l'objet-même de la recherche."¹²⁰ Esta última característica "original" do exotismo, na verdade, torna-se nefasta e falaciosa quando a concebemos como condição imperiosa do fenómeno, já que nos leva a crer que em qualquer obra exótica o objecto-lugar se converte no motivo ou tema essencial, uma vez que é a causa de uma suposta procura ou demanda do sujeito, e portanto a essência temática que preside à escrita. Ora isto não só não é necessariamente verdade na medida em que existem muitos textos cuja demanda topológica não é exótica, mas fantasista (se apenas o lugar for imaginário) do mesmo modo que existem outros em que a referência ao lugar exótico não permite concluir que haja uma demanda; como ainda a circunstância de o fenómeno exótico assentar num forte individualismo - que faz do sujeito *o sujeito* por excelência e do objecto um *mero objecto* - leva a que o primeiro prevaleça, naturalmente, em termos de relevância temática.

Quanto ao fenómeno do exotismo literário, por fim, Jean-Marc Moura resume-o nesta fórmula:

D'une manière générale on entendra donc par exotisme une *rêverie* qui s'attache à un *espace lointain* et se réalise dans une *écriture*.

Obviamente, a aceitabilidade desta quase prescrição depende, em grande medida, daquilo que entendemos por "rêverie", pelo que o autor se ocupa logo em seguida de explicar que "elle est un état où l'esprit erre selon ses propres impulsions; il s'agit en

¹¹⁷ Ibidem, p.III.

¹¹⁸ Ibidem, p.3.

¹¹⁹ Ibidem, idem.

¹²⁰ Ibidem, p.4.

quelque sorte d'une liberté d'âme (plus ou moins) détachée de la lourdeur du réel."¹²¹ Por outras palavras, trata-se de um *devaneio* que se inscreve na lógica do "deslumbramento" atrás referida: a "rêverie" implicará sempre uma forte atracção ("un vertige qui nous entraîne vers les mondes autres")¹²² por um mundo diferente: "un monde cocasse, bizarre, baroque ou pittoresque, à distance constante du morne quotidien".¹²³ "Rêverie", portanto, fundamentalmente como o desejo que faz do lugar exótico o próprio objecto da demanda; e naturalmente como a pulsão que está na origem deste tipo de escrita, como o estímulo que leva à acção. Nos termos de Ana Luísa Vilela,

Solução magnificada para uma nostalgia essencial, a invenção exótica reinveste o desejo nas formas disponíveis do outro: o outro estruturado pelos eixos irredutíveis das diferenças do espaço, da raça, do sexo. E sobre esse outro identificado, essa terra outra imaginada com os dados do nosso real, o discurso exótico lança as suas projecções míticas: negando, subvertendo e transcendendo o real.¹²⁴

Em qualquer manifestação de exotismo, concluir-se-ia, o mundo-outro constitui uma "supra-realidade", no sentido em que se trata sempre de um mundo *ideal*, que é o objecto da evasão do sujeito, ou objecto da "demanda", como diria Jean-Marc Moura. E portanto, em termos de atitude mental característica do eu, "il s'agit ici moins d'une valorisation de l'autre que d'une critique de soi, et moins de la description d'un réel que de la formulation d'un idéal.", nas palavras de Todorov.¹²⁵ Aliás, o mesmo ensaísta refere-se ainda a essa atitude nestes termos:

C'est le pays auquel j'appartiens qui détient les valeurs les plus hautes, quelles qu'elles soient, affirme le nationaliste; non, c'est un pays dont la seule caractéristique pertinente est qu'il ne soit pas le mien, dit celui qui professe l'exotisme. [...]

Les attitudes relevant de l'exotisme seraient donc le premier exemple où l'autre est systématiquement préféré au même.¹²⁶

¹²¹ Ibidem, p.5.

¹²² Ibidem, p.III.

¹²³ Ibidem, idem.

¹²⁴ Ana Luísa Vilela, op.cit., p.83.

¹²⁵ Tzvetan Todorov, op.cit., p.355.

¹²⁶ Ibidem, idem.

Em consequência disto, não se considera que o sujeito possa fazer referência a um meio exótico que de modo nenhum entenda como desejável ou preferível em relação ao seu real quotidiano. Por outras palavras, e voltando às considerações de Pessanha sobre a poesia e o exílio, um poeta que cante a "pátria ausente" em terra alheia; que pincele, com "alguns traços fulgurantes de exotismo" a sua obra com o único objectivo de "tornar mais pungente pela evocação do meio", estranho e hostil, "a impressão geral de tristeza" *não* escreve literatura exótica. Porque não é um verdadeiro "enamorado" do mundo exótico, porque celebra os encantos do *seu* real quotidiano, e não do real outro que, esse sim, o deveria enfeitiçar. Porque o seu discurso, de acordo com a teoria de Todorov, se aproxima mais da atitude típica do *nacionalista*.¹²⁷

Exemplo significativo, no caso desta atitude por parte da crítica em relação a Pessanha, é a de Álvaro Manuel Machado, que tem a preocupação de lembrar o facto de o poeta se ter insurgido "contra a banal exploração do exotismo oriental" no seu volume de estudos em prosa sobre a China, para depois concluir que, para o autor, a "*poética colonial*" se devia concentrar "não no exotismo, mas na *irremissível tristeza de todos os exílios*".¹²⁸ Contudo, julgamos ser importante chamar a atenção para o facto de, como o crítico notou, aquilo que revolta Pessanha é a *banal exploração* do exotismo, e não o exotismo em si. Daí que não seja inteiramente correcta a conclusão de que Pessanha pretende que a poética colonial se inspire *não no exotismo*, mas no sentimento étnico. É quase essa, mas não exactamente essa, a ideia de Pessanha, que afirma o carácter necessariamente nacionalista da poesia colonial não por razões deontológicas mas por um motivo incontornável, característico da alma poética.

Parece-nos, contudo, que o nacionalismo não é incompatível com o exotismo. Essa suposta atracção do sujeito por um mundo concebido como ideal, cuja "única

¹²⁷ Curiosamente, porém, n'*O Mandarim* de Eça de Queiroz - obra de menção obrigatória no contexto do exotismo na literatura portuguesa - deparamos com uma descrição de Pequim que, como notou Álvaro Manuel Machado serve "para exprimir por contraste o doloroso sentimento de exílio do português no estrangeiro e a obsessão que o narrador tem de um Portugal rústico e bucólico de antanho." (Álvaro Manuel Machado, *O Mito do Oriente na Literatura Portuguesa*, Lisboa, ICALP, "Biblioteca Breve", 1983, p.85). E no entanto, à poesia de Pessanha é negada essa dimensão exótico-saudosista, com o pretexto de que o autor nunca poderia "celebrar condignamente os encantos" de um país com que no fundo antipatizava e no qual se encontrava contra a sua vontade. Para além de que, enquanto para *O Mandarim* se fala do "narrador", na poesia de Pessanha está sempre em causa, equivocadamente, a figura do autor.

¹²⁸ Álvaro Manuel Machado, op.cit., p.100 (sublinhados do autor).

característica pertinente", como parece acreditar Todorov, é não ser o mundo do eu - o fascínio deste outro que se condensa na fórmula "les autres sont mieux que nous"¹²⁹ - constitui um "requisito" bastante discutível, embora a maioria dos teóricos, senão a totalidade, se refira a essa valorização do outro, ou pelo menos ao facto de se proceder à "formulação de um ideal", como condição *sine qua non* do fenómeno exótico, ou da pulsão que lhe está na origem.

A necessidade de inventariar e descrever, de criar fórmulas e prescrever comportamentos obscurece e até apaga, muitas vezes, os significados mais genuínos e as evidências mais transparentes. Se atentarmos, para começar, na etimologia da palavra "exótico" - que em grego (*exotikós*) significava estrangeiro, estranho, diferente - verificaremos como, se formos rigorosos, não há na realidade qualquer razão para entender que o exotismo só se realiza quando o eu deseja, idealiza ou fantasia o mundo do outro. Há portanto o que se podem considerar os limites daquilo que é sensato procurar no fenómeno exótico para que ele seja reconhecido como tal, e determinadas características que serão fruto da especulação sobre as concretizações particulares que esse fenómeno pode encontrar, mas que não devemos confundir com as características intrínsecas do fenómeno em si, como parecem fazer Todorov e Jean-Marc Moura, ao referir os vários "paradoxos constitutivos" do exotismo. Já Segalen parece raciocinar dentro dos limites etimológicos do conceito: por exemplo quando resume a sensação de exotismo "de l'Espace" da seguinte forma:

- a) Etiologie. Cause: inadaptation au milieu.
- b) Développement. Son éphémérisme. Elle disparaît par l'adaptation au milieu.¹³⁰

O que preside, pois, a esta "arrumação" é apenas o conceito de exotismo enquanto diferença, alteridade. Todorov, pelo contrário, parte do princípio de que o exotismo pressupõe sempre "un relativisme rattrapé à la dernière minute par un jugement de valeur" que leva o exota, por definição, a acreditar que "les autres sont mieux que nous".¹³¹ E é de acordo com esse princípio que Todorov afirma, a respeito de Pierre Loti, e num sub-capítulo intitulado já "Le roman colonial":

¹²⁹ Tzvetan Todorov, op.cit., p.355.

¹³⁰ Victor Segalen, op.cit., p.21.

¹³¹ Tzvetan Todorov, op.cit., p.355.

Loti ne s'est pas contenté d'exploiter la formule exotique; il a imaginé aussi la situation contraire, celle où l'on se trouve à l'étranger malgré sa volonté, et où l'on rêve de retourner chez soi.¹³²

No entanto, e apesar da clareza aparente com que nos são apresentadas duas atitudes opostas, no parágrafo imediatamente anterior Todorov referira-se ao *exotismo* de Loti nestes termos, surpreendentemente semelhantes aos que caracterizam a "situação contrária":

[...] l'ambivalence de l'exotisme de Loti: l'homme européen est attiré et séduit, mais il retourne invariablement chez lui; il gagne sur les deux tableaux: il a le bénéfice de l'expérience exotique [...] sans jamais remettre véritablement en question sa propre appartenance, ni son identité.¹³³

Sintomático é aliás o facto de Todorov incluir o título "Le roman colonial" no capítulo dedicado ao exotismo, o que se explica, como ele próprio esclarece mais adiante, pelo facto de haver, afinal, uma atitude latente comum a ambas as formas de sentir o outro:

Ce qui est plus révélateur peut-être, c'est que roman exotique et roman colonial puissent coexister si facilement chez le même auteur et au cours des mêmes années, alors que leurs intentions semblent si opposées: l'un glorifie l'étranger, tandis que l'autre le dénigre. Mais la contradiction n'est qu'apparente: une fois que l'auteur s'est déclaré le seul sujet à bord et que les autres ont été réduits au rôle d'objets, il est après tout secondaire de savoir si on aime ces objets ou si on les déteste; l'essentiel est qu'ils ne sont pas des êtres humains à part entière.¹³⁴

Veja-se como, afinal de contas, Todorov acaba por aceitar que existe algo que define genericamente o exotismo a um nível superior, por assim dizer, em relação àquele em que detectamos determinados tipos de atitude, como o elogio incondicional do outro. Aliás, num capítulo intitulado "Voyageurs modernes", Todorov refere-se ao exotismo do século XX com uma abertura de espírito bastante mais aproximada da que

¹³² Ibidem, p.421.

¹³³ Ibidem, idem.

¹³⁴ Ibidem, p.426.

caracteriza Segalen quando este define exotismo como, simplesmente, "pouvoir de sentir le Divers":

Il ne s'agira donc plus ici des jugements portés sur les autres, positifs ou négatifs, de rejet ou d'éloge; peu importe, dans la perspective présente, si ces voyageurs sont des relativistes ou des universalistes, des racistes ou des nationalistes, des primitivistes ou des exotistes. Ce qui est en jeu, ce sont les formes d'interaction dans lesquelles ils entrent avec les autres au cours de leur voyage. On aura affaire à un rapport non plus de représentation (comment pense-t-on les autres?) mais de contiguïté et de coexistence (comment vit-on avec les autres?).¹³⁵

Em relação ao sentimento do sujeito e à sua atitude face ao mundo exótico, queremos por fim salientar que no domínio da literatura o assunto ganha uma dimensão particular, pelo facto inevitável de este sujeito, ou eu, não ser identificável na literatura senão através do sujeito-leitor, como de resto o próprio texto não é, como diria Roman Ingarden, nem puro sujeito nem puro objecto.¹³⁶ Quer isto dizer que, se tivermos em conta o facto de que um texto literário só se realiza, só existe enquanto tal, no acto e no contexto da leitura, individual ou colectiva, que dele se faz, será apenas justo dar lugar, ao considerar o fenómeno exótico, àquilo a que se poderia chamar "exotismo da leitura". Não procurando identificar o que se passa efectivamente no texto e o que acontece ao nível da leitura, mas pelo menos tendo em conta que uma boa parte do fenómeno ocorre na mente do leitor - esse "espaço", nas palavras de Roland Barthes, "onde todas as palavras do texto são inscritas sem que nenhuma se perca", onde reside, para todos os efeitos, a "unidade do texto".¹³⁷

Repare-se que o que se propõe aqui não é qualquer coisa de extra-literário como o estudo psico-sociológico da "reação" dos leitores a dado texto exótico, no sentido de, por hipótese, se descobrir o grau de "deslumbramento" e fascínio que o meio evocado suscita nos leitores cuja realidade quotidiana seja igual ou diferente daquela a que pertence o sujeito em questão. O que pretendemos com esta sugestão é

¹³⁵ Ibidem, p.451.

¹³⁶ Cf. Roman Ingarden (1973), "Some Epistemological Problems in the Cognition of the Aesthetic Concretization of the Literary Work of Art": "To date, there has not been a clear awareness of the difference between a literary work of art and its concretizations, nor has the need for such a distinction been realised." (Ed. cit. in K. M. Newton, *Twentieth Century Literary Theory: A Reader*, Houndmills, Macmillan, 1993 [pp.76-80], p.79).

¹³⁷ Cf. Roland Barthes, "A morte do Autor". Ed consultada: "The Death of the Author", in K. M. Newton, op.cit., p.154.

precisamente sublinhar a circunstância de esse "sujeito em questão", a que nos referimos normalmente - e equivocadamente - como pertencendo "ao texto", não ter existência autónoma, enquanto entidade observável e reconhecível independentemente da leitura, mas apenas as existências sucessivas que se concretizam em simultâneo com a existência de cada leitor. Ora, isto implica, no contexto do exotismo, que ao analisar o fenómeno da estranheza e do fascínio que têm lugar no processo do contacto com o outro expresso numa obra literária, não estamos nunca, quer queiramos quer não, a considerar *apenas* o eu que é criação de uma consciência perfeitamente alheia à nossa, e que portanto terá a *sua* reacção e a sua atitude particulares, mas igualmente, e indistintamente, o eu que é *nossa* criação; que fabricamos ao longo da leitura de acordo com as nossas reacções, atitudes, ideologia e convicções pessoais. Portanto, e em termos mais rigorosos, o "exotismo da leitura" não existe senão no sentido em que é inseparável do exotismo do texto.

O sujeito do fenómeno exótico é sempre duplo, senão múltiplo; ou de uma duplicidade cujas partes não são facilmente identificáveis, uma vez que é praticamente impossível distinguir o que está inequivocamente expresso no texto, à vista de todos, e o que é acrescentado na leitura, cada vez que o texto é concretizado. Paralelamente, este sujeito tem características ou qualidades ilimitadas, uma vez que a leitura de um texto fica permanentemente em aberto, já que este é sempre passível de novas concretizações, de novas leituras.

Por outro lado, e ainda no que toca ao problema particular do exotismo, a tentação de relacionar o sujeito textual com a pessoa real cuja sensibilidade foi marcada pela vivência exótica é praticamente irresistível, em especial no que toca aos autores de relações de viagem ou aos "coleccionadores de sensações" exóticas, cujas obras são mais declaradamente o produto da experiência pessoal. Inclusivamente, vimos como no caso de Pessanha existe a tendência para utilizar a sua aversão pessoal, tanto ao "chão antipático do exílio"¹³⁸ como aos "falsos exotismos", como argumento para justificar o não-exotismo da sua obra poética. Existem, portanto, pelo menos três entidades a que nos poderemos referir como *sujeito*, quando nos propomos abordar o exotismo literário, pelo que a ambiguidade espreita constantemente quando fazemos afirmações como esta, de Paul Valéry:

Pour que ce nom [exotisme] produise à l'esprit de quelqu'un son plein et entier effet, il faut sur toute chose, *n'avoir jamais été* dans la contrée mal déterminée qu'il désigne.¹³⁹

Com efeito, se entendermos que Valéry se refere ao escritor, somos levados a acreditar que, nesse caso, uma "Salomé" escrita em Paris por Mallarmé, que nunca visitou o Oriente, é mais exótica que toda a literatura de viagens efectivamente realizadas a lugares longínquos. Se, por outro lado, Valéry se refere ao leitor, então o "grau" de exotismo de um texto varia constantemente de leitor para leitor, conforme este seja mais ou menos viajado. Se, por fim, o sujeito que Valéry tem em mente for aquele que encontramos no texto e não se confunde nem com o seu autor nem com a pessoa que lê, só serão exóticos os textos em que esse mesmo sujeito declare, explicitamente, que não visitou o lugar a que se refere.

Obviamente, a própria afirmação é contestável. Mas é exemplo dessa ambiguidade e dessa multiplicidade que envolvem a noção de sujeito na literatura. E, no entanto, esta afirmação de Valéry acaba por ganhar pertinência precisamente no contexto dessa multiplicidade ambígua que permite efectuar três leituras tão diferentes de uma frase aparentemente tão simples. Todavia, essas três leituras não têm necessariamente que ser distinguidas quando interpretamos a frase: o "nunca ter estado" no local referir-se-á ao sujeito englobante que resulta do processo de leitura de um texto exótico, sendo infrutífero, e desnecessário, procurar diferenciar os diversos eus envolvidos nesse processo. Tal como o "deslumbramento", o desejo de evasão e a concepção do mundo-outro como uma "supra-realidade" enquanto atitudes "tipicamente" exóticas, segundo alguns críticos, resultam afinal, em parte, da sensibilidade e da ideologia destes últimos, podendo constituir nalguns casos atitudes a que os criadores dos sujeitos que "encontramos" nos textos foram perfeitamente alheios. Não se trata aqui de uma convicção mas de uma realidade inevitável.

Em termos práticos, e para melhor ilustrar esta ideia, podemos referir por exemplo o facto de um leitor japonês não encontrar qualquer traço de exotismo num

¹³⁸ Expressão que Pessanha utiliza em 1915, numa carta ao primo José. (Apud João Gaspar Simões, op.cit., p.68).

¹³⁹ Paul Valéry, Prefácio à obra de Roger Bezombes, *L'Exotisme dans l'art et la pensée* (1953). (Apud Jean-Marc Moura, op.cit., p.III).

texto de Wenceslau de Moraes sobre o Japão; ou o facto de um leitor sem a mínima ideia sobre a cultura oriental entender como perfeitamente "português" um poema apenas sugestivamente exótico, como são os de Pessanha. O primeiro por estar culturalmente identificado com o outro, e o segundo por ignorar a existência desse outro¹⁴⁰, falham, não em compreender o sujeito textual, mas em *concretizá-lo* de forma a dar lugar ao exotismo. De onde resulta que, no que respeita à obra de Pessanha, a decisão de serem ou não exóticos dois dos seus poemas passa obrigatoriamente pela análise e interpretação dos mesmos, não podendo ser tomada nem com base nas afirmações do autor sobre a arte poética em geral ou em particular nem de acordo com a aplicação de um conceito virtual de exotismo a um pretenso "sujeito poético" identificado na sua obra.

¹⁴⁰ No sentido em que só será exótico aquilo que, visto ou sonhado, se concebe como diferente: se não dermos lugar à existência da diferença não daremos certamente lugar à emoção exótica. Como notou Todorov, "la distance maximale produit l'incompréhension, non l'apogée du sens. Et l'expérience elle même exige un juste dosage de familiarité et de surprise pour atteindre la plus grande force." (T. Todorov, op.cit., p.431). Na sugestão exótica essa diferença não será identificada senão por aqueles que já tenham uma ideia pré-concebida do tipo de diferença em questão.

Dois poemas exóticos

La musique, autre langue chère aux paresseux ou aux esprits profonds qui cherchent le délassement dans la variété du travail, vous parle de vous-même et vous raconte le poème de votre vie: elle s'incorpore à vous, et vous vous fondez en elle. Elle parle de votre passion, non pas d'une manière vague et indéfinie, comme elle fait dans vos soirées nonchalantes, un jour d'opéra, mais d'une manière circonstanciée, positive, chaque mouvement du rythme marquant un mouvement connu de votre âme, chaque note se transformant en mot, et le poème entier entrant dans votre cerveau comme un dictionnaire doué de vie.

Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*.

"Viola chinesa"

Ao longo da viola morosa
Vai adormecendo a parlenda,
Sem que, amadornado, eu atenda
A lengalenga fastidiosa.

Sem que o meu coração se prenda,
Enquanto, nasal, minunciosa,
Ao longo da viola morosa,
Vai adormecendo a parlenda.

Mas que cicatriz melindrosa
Há nele, que essa viola ofenda
E faz que as asitas distenda
Numa agitação dolorosa?

Ao longo da viola, morosa...

Macau - Julho de 1898

O poema é dedicado a Wenceslau de Moraes e no "Caderno de Camilo Pessanha"¹⁴¹ o título inicial - "Rondel" - está riscado. "Viola chinesa" surge escrito por baixo, à mão, sublinhado. É caso para perguntar se este texto seria exótico - ainda que sugestivamente - se Pessanha tivesse mantido o título "Rondel", já que, à primeira vista, o exotismo parece residir apenas no adjectivo inicial.

Mas vejamos o que uma análise atenta nos pode levar a descobrir. Antes de mais, a escolha vocabular, não por se utilizarem termos exóticos mas pela predominância de sons nasais (longo; adormecendo; parlenda; sem; atenda; lengalenga), enfatizados pela repetição, começa por criar todo um ambiente sonoro que se torna automaticamente exótico, por associação: a nasalidade "minunciosa" caracteriza o som da viola que, antes de mais, é *chinesa*, e que de resto o poeta teve a preocupação de caracterizar como "nasal", decerto para que ao leitor não escapasse essa associação.

A propósito de Pierre Loti, Todorov comentava:

Mais comment traduire celles-ci [les impressions] en mots? Loti rencontre ici quelques difficultés. L'étrangeté de l'expérience disparaît si on l'exprimait par les mots familiers. Il y a là un paradoxe constitutif de l'exotisme. [...] Une solution possible serait l'emploi de mots étrangers: Loti en use abondamment, mais il en est conscient de la facilité du procédé.¹⁴²

O uso da aliteração por parte de Pessanha pode pois ter constituído uma outra solução para mais um "paradoxe constitutif" do exotismo, num caso em que a utilização de palavras da língua estrangeira em questão, para além de ser uma técnica demasiado fácil, talvez não se revelasse o procedimento mais eficaz...

¹⁴¹ Cf. "O Caderno de Camilo Pessanha" apresentado por Danilo Barreiros in *Persona* 10, op.cit., p.53.

¹⁴² T. Todorov, op.cit., pp.412-413.

Mas o ambiente de diferença não se resume à musicalidade do poema, embora dele dependa em grande parte. Se considerarmos que para muitas culturas orientais o objectivo de um concerto é conseguir o silêncio, e eventualmente o adormecimento dos ouvintes ("Vai adormecendo a parlenda"), então encontramos na "Viola chinesa" também uma outra diferença, expressa no contraste entre o ambiente exótico do concerto e a inquietação do sujeito poético, que não se integra no meio porque não se deixa envolver pela magia inebriante que (ironicamente?) o próprio poema reproduz. A diferença desta atmosfera criada pela musicalidade residirá então não só no tema do concerto em si, mas no facto de se insinuar um contraste entre o ambiente oriental, que impõe determinados códigos culturais, e o eu estranho a esses códigos, incapaz de se identificar com eles, de anular a diferença.

A diferença não é, obviamente, suprimível, e o próprio concerto prova isso mesmo, já que é por definição avesso à cultura europeia: *não* temos um ambiente de concentração em que os ouvintes fazem um esforço consciente para apreciar a execução artística, e em que o sujeito poético cai na falha condenável de se deixar adormecer; mas, pelo contrário, um ambiente curioso de abandono colectivo à inconsciência, em que o sujeito poético peca por se permitir concentrar mentalmente, em lugar de se abandonar também à fruição silenciosa da música ("Sem que, amadornado, eu atenda / a lengalenga fastidiosa"). Adormecer, é bastante claro, seria "atender" à súplica da viola, respeitar a exigência imposta pelas circunstâncias. Existe portanto uma evidente inadequação do sujeito em relação ao meio em que se encontra e ao qual não parece pertencer.

Por outro lado, e na medida em que a música é "lengalenga fastidiosa", o sujeito coloca-se ainda à parte do grupo que atende ao requisito do concerto, em nome de um certo elitismo individualista (repare-se na repetição da negativa "*Sem que*"), que inclusivamente o leva a referir-se ao que poderia ser um capricho censurável do seu coração, que recusa "prender-se", como sendo antes uma "agitação dolorosa" de ave ferida e legitimamente incomodada. É curioso notar como para a ideia de individualismo e de *incompreensão* em muito contribuiria um verso de uma das versões do poema, que Pessanha depois alterou:

Dormita, porém, não repousa:
O canto, sem que ele o compreenda,

Faz com que as asitas distenda
Numa agitação dolorosa.¹⁴³

No entanto, coexiste com este elitismo uma identificação do sujeito com o ambiente, na medida em que o seu discurso se inscreve dentro do próprio som da viola: se considerarmos que, para além de reproduzir, de facto, ironicamente a música que "ofende" a sensibilidade dorida do sujeito, o poema atesta paradoxalmente uma identificação, uma *indiferenciação* entre sujeito e objecto, na medida em que o queixume do eu se confunde com o próprio motivo que o leva a queixar-se. Esta identificação é no entanto apenas momentânea, alternando constantemente com o individualismo que leva o eu a distanciar-se nitidamente do outro. A propósito disso, será oportuno citar Segalen, no momento em que nos elucida sobre as duas fases da percepção exótica:

[...] le pouvoir de sentir le Divers contient [...] deux phases: dont l'une réductible: l'un des éléments divergents est nous. Dans l'autre, nous constatons une différence entre deux parties de l'objet. Cette seconde doit se ramener à la première si l'on veut en faire une sensation d'exotisme: alors, le sujet épouse et se confond par un temps avec l'une des parties de l'objet, et le Divers éclate entre lui et l'autre partie. Autrement, pas d'exotisme.¹⁴⁴

Os dois movimentos, como sublinha Todorov a propósito desta teoria de Segalen, são indispensáveis: "sans identification, on ignore l'autre; sans éclat de la différence, on se perd soi-même."¹⁴⁵ Ao que, curiosamente, acrescenta:

Le savant, qui analyse l'objet sans s'y projeter, manque la première partie du processus; l'amoureux qui fusionne avec l'autre, rate la seconde; il faut être exote pour pouvoir réconcilier les deux.¹⁴⁶

Ora repare-se como esta observação nos leva a reconsiderar os lugares-comuns professados por exemplo por Jacinto de Prado Coelho e Fidelino de Figueiredo, que se referiam aos "enamorados do Oriente"¹⁴⁷ e às "deliciosas puerilidades do «homem

¹⁴³ Apud João de Castro Osório, *Clepsidra e Outros Poemas de Camilo Pessanha*, Lisboa, Ática, 1973, p.411.

¹⁴⁴ Victor Segalen, op.cit., p.59.

¹⁴⁵ T. Todorov, op.cit., p.435.

¹⁴⁶ Ibidem, idem.

¹⁴⁷ Jacinto do Prado Coelho, op.cit., p.772.



que trocou a sua alma»¹⁴⁸ - pressupondo, portanto, o "amoureux" como exota. Ao "savant", por outro lado, corresponderá a faceta de etnógrafo de Pessanha, que se verifica na sua prosa documental (considerada por alguns como a única manifestação de exotismo por parte do poeta) mas que de forma alguma se manifesta nos poemas aqui estudados e que na verdade não corresponde propriamente, como explica Todorov, ao sujeito do fenómeno exótico. Na "Viola chinesa" deparamos, pois, com um sujeito que será verdadeiramente um exota, já que não se confunde nem com o apaixonado pelo Oriente - cuja atitude desembocará, provavelmente, no cosmopolitismo, na assimilação e na eventual indiferenciação entre si e o outro, que impede a fruição da alteridade - nem com o perito do Oriente - a figura, afinal, do etnógrafo, cujo objectivo é o estudo e o conhecimento do outro de forma tão alheada quanto possível da sua própria identidade.

É então o exota que concilia a assimilação com o distanciamento, que personifica o binómio atracção-repulsão, que conjuga o querer ser o outro com a satisfação de ser eu. Que assiste, em suma, à alternância, no seu interior, dos sentimentos de consciência e inconsciência do abismo que o separa, enquanto sujeito, do objecto que ora vê à distância ora sente dentro de si.

Na "Viola chinesa", o sujeito dá conta, precisamente, da alternância entre identificação e diferenciação de sujeito e objecto: ao fazer da sua voz a própria melodia da viola chinesa (ou da melodia a sua própria voz) sem deixar no entanto de marcar a diferença irredutível que separa a sua individualidade tanto do grupo como do meio. Lembremos as palavras de Todorov a respeito da ambivalência exótica de Pierre Loti: "il a le bénéfice de l'expérience exotique sans jamais remettre véritablement en question sa propre appartenance, ni son identité."

Todavia, não é propriamente de alternância que fala Segalen, mas antes de uma evolução - da passagem de uma primeira fase para uma segunda, que supostamente é definitiva. Acontece que, curiosamente, a "Viola chinesa" nos apresenta tanto uma alternância como uma evolução da fase de indiferenciação para a de distanciamento.

Por um lado, a alternância verifica-se no sentido em que desde o início o poema representa tanto o discurso do sujeito como o som do objecto, ou a

¹⁴⁸ Fidelino de Figueiredo, op.cit., p.514.

sonoridade do ambiente, ao mesmo tempo que assistimos ao suceder das tentativas do sujeito para se libertar dessa identificação anuladora da sua individualidade ("Sem que [...] eu atenda"; "Sem que o meu coração se prenda") que simultaneamente definem a diferença do eu - ao fazerem prevalecer a importância do sujeito sobre o objecto (predomínio de pronomes relacionados com a sua identidade: "eu", "meu coração", "Há nele") - mas ainda sugerem desistência: a escolha de não responder à questão colocada em nome da sua individualidade e o retorno à identificação com o objecto, no verso final, cujas reticências intensificam a ideia de que o processo de alternância continua, porventura, ao nível do eco e da sugestão que o poema deixa atrás de si.

Por outro lado, podemos considerar que se dá uma nítida evolução de uma indiferenciação inicial para o distanciamento final. O sujeito começa por se identificar com o ambiente, não só na medida em que as suas palavras desde logo se confundem com a música adormecedora da viola ("La musique [...] vous parle de vous-même et vous raconte le poème de votre vie: elle s'incorpore à vous, et vous vous fondez en elle", como professava Baudelaire), mas ainda no sentido em que a sua tentativa de distanciamento é de início vã: "Sem que, *amadornado*, eu atenda". É lento, aliás, o processo que leva o sujeito a passar da fase de identificação para a afirmação da diferença: concretamente isto só acontece na terceira estrofe, com a injúria ("que essa viola ofenda") causada pelo instrumento que, sendo previamente de descanso ("Ao longo da viola morosa / Vai adormecendo a parlenda"), agora é de tortura ("e faz que as asitas distenda / Numa agitação dolorosa"); e com o desdém que por ele passa a sentir o sujeito: a viola que antes fora singelamente "nasal, minunciosa" é agora apenas, e com desprezo, "*essa* viola". O último verso, dentro desta lógica, apesar de sugerir um retorno à primeira fase, não deixará se impor como o remate inevitável, forçado pelo esquema a que obriga o rondel.

Alternância ou evolução, a verdade é que a "Viola chinesa" atesta indubitavelmente um processo exótico de identificação e contraste entre sujeito e objecto, em que o primeiro se destaca pelo seu individualismo e o segundo por um encanto que inicialmente envolve o sujeito mas afinal se revela incapaz de o absorver e de o fazer esquecer-se de si.

Ainda em relação a este processo, é de acrescentar que Segalen não fala simplesmente de duas fases, mas também de "duas partes" do objecto, que Todorov caracteriza da seguinte forma:

[...] tout objet se compose, du point de vue du sujet, de deux segments: celui qui, au cours de la première phase, s'avère identique au sujet (à la fraction du sujet qui participe à l'expérience); et celui dont il découvre, pendant la seconde phase, la différence irréductible.¹⁴⁹

Ora, a estas duas partes do objecto correspondem, no poema, por um lado aquilo que na viola chinesa é indistinto do eu: o som, a morosidade, a "lengalenga" que é, afinal, o próprio poema, enquanto linguagem que dá vida e forma tanto ao ambiente-outro que sugestivamente se descreve como ao sentimento do sujeito que ao mesmo tempo se define; e por outro lado aquilo que, na viola também, provoca a repulsa do sujeito, ultraja a sua sensibilidade, e se define como radicalmente diferente do eu: "morosa", "fastidiosa" e adormecedora, a viola desperta o sujeito para uma ferida que ele esquecera (já uma "cicatriz", que ele não reconhece) e ofende, pela sua calma inebriante, a "agitação dolorosa" em que o colocou. A viola é simultaneamente igual ao sujeito e diferente dele, na medida em que este é, em si mesmo, contraditório: ora calmo e resignado, absorvido pela magia do outro, ora nervoso e agitado, avesso à sua influência.

A dialéctica entre o eu e o outro, observe-se, não apresenta aqui, como não apresenta no exotismo, segundo Affergan e Todorov, uma situação de igualdade - (na diferença, claro está) - ou de paralelismo, entre o sujeito que sofre a experiência da alteridade e o outro, que supostamente seria também um sujeito - no sentido em que o processo exótico poderia, à partida, ser passível de se inverter, passando o outro a ser eu e o eu a ser outro. O que acontece, na verdade, é que o sujeito da sensação exótica se acaba por revelar, mais ou menos inconscientemente, senão nacionalista, paternalista, ou etnocentrista,¹⁵⁰ pelo menos fortemente individualista. De acordo com a fórmula de Segalen - "les sensations d'exotisme et d'individualisme sont complémentaires"¹⁵¹ -: antes de mais, e em benefício de Segalen, precisamente porque

¹⁴⁹ Ibidem, idem.

¹⁵⁰ Uma boa parte do estudo de Todorov prova precisamente estas tendências (v. op.cit., pp.21-57).

¹⁵¹ Victor Segalen, op.cit., p.25 (sublinhado do autor).

o individualismo é a garantia do exotismo. Daí que o elogio incondicional do outro, além de não se justificar enquanto condição essencial e característica primordial do fenómeno, nem sequer se coaduna com a lógica do processo: se o individualismo, enquanto desejo consciente do eu de ser *eu mesmo*, e não se confundir com o outro, está invariavelmente na base da emoção exótica, o verdadeiro exota encontrará mais razões para se regozijar de ser ele próprio do que para louvar o outro.

O paralelismo, que permitiria inverter as posições dos "sujeitos" em questão, não existe porque esse individualismo dá origem a uma desigualdade fundamental entre as duas entidades, ao converter invariavelmente o "outro sujeito" em objecto. Lembremos agora a conclusão de Todorov a propósito da atitude comum na base de formas aparentemente opostas de conceber o outro como são o exotismo e o colonialismo: "il est après tout secondaire de savoir si on aime ces objets ou si on les déteste; l'essentiel est qu'ils ne sont pas des êtres humains à part entière." Ou, nos termos de Affergan, "L'Autre se doit dès lors d'être in-humain pour être Autre."¹⁵²

Repare-se agora como no poema os outros ouvintes são reduzidos, através da metonímia, ao termo "parlenda", que transforma uma realidade humana já de si passiva numa presença puramente sonora, ao mesmo tempo que a viola, o elemento exótico mais significativo, é um objecto no sentido mais prosaico do termo. A estranheza inerente a este outro reside portanto, e em larga medida, no facto de lhe ser recusada a dimensão humana que o poderia colocar num plano em que o movimento causa-efeito pudesse ser invertido. O outro no poema pode ser considerado como sujeito no sentido filosófico do termo - entidade que pensa, sente, percepçiona ou pretende alguma coisa - já que os ouvintes aparentemente sentem a música e respondem ao seu estímulo (sentimento e percepção); ao mesmo tempo que a viola pode ser encarada como o sujeito condicionador e criador da realidade e do estado de espírito dos ouvintes (intenção). Mas no sentido em que no exotismo o termo é concebido - sujeito como eu, ou ego, consciência reflexiva, activa, que observa e raciocina sobre um outro essencialmente passivo e, como diz Todorov, não inteiramente humano - não há dúvida de que nem o grupo de ouvintes nem a viola são sujeitos.

¹⁵² Francis Affergan, op.cit., p.84.

Por outro lado, o eu encontra-se fortemente individualizado não só na medida em que é o seu sentimento ou a sua reacção ao objecto aquilo que é oferecido ao leitor, enquanto pretensa imagem do outro - sob o motivo da musicalidade ambiente esconde-se o da inadaptação e da não-participação do eu em relação ao meio - como no sentido em que a identificação através da qual o sujeito permite ser confundido com o objecto existe apenas secundariamente, num processo de aproximação e distanciamento em que é a distância que prevalece. Não no sentido em que Segalen se referia à necessidade de fazer triunfar a diferença para melhor poder apreciá-la, mas num outro sentido, igualmente exótico por direito: o de perpetuar uma estranheza e uma inadaptação que, ao preservarem a integridade do eu e ao conservarem a "exoticidade" do outro impedem a fusão definitiva, a adaptação, garantindo ao sujeito a circunstância de, para seu bem ou para seu mal, poder sentir a alteridade. A *sensação* é, pois, inegavelmente exótica. O *sentimento* do eu é que pode ser nacionalista, patriotista, ou individualista, como souberam prever os grandes teóricos do exotismo. De onde se torna conveniente sublinhar que, para todos os efeitos e em qualquer caso, o exotismo é antes de mais um fenómeno da sensação (pressupõe determinadas circunstâncias em que o sujeito percepção uma realidade que lhe é estranha) e só depois se converte em sentimento - envolvendo opiniões, juízos de valor, estados de espírito, etc., que enriquecem cada experiência particular mas que, como factor variável, não são necessariamente constitutivos do fenómeno.

No que respeita a este sentimento, faz todo o sentido adivinhar na "cicatriz melindrosa" uma referência ao possível exílio deste eu, já que é toda uma atmosfera de alteridade - que ele se recusa a aceitar - aquilo que o desperta para uma dor antiga e o leva a questionar-se sobre a sua origem, chamando para o texto o eco difuso de uma temporalidade que se duplica em dois momentos logicamente anteriores ao presente: um, em que o sujeito sofreu a ferida que hoje é, não decerto por acaso, já só "cicatriz"; outro, anterior a este, em que o sujeito ainda não fora ferido. Logicamente, a "ofensa" provocada pela viola diz respeito a algo que no ou do sujeito se diferencia dela, na justa medida em que aquilo que nela lhe agrada conduz a uma indiferenciação entre os dois. Por outras palavras, aquilo que ela lhe vem lembrar, para sua agonia e para a ruptura da identificação sujeito-objecto, será o que se reporta ao mundo do eu e que, como sugere o indício de temporalidade, se perdeu no momento da ferida.

Aliás, e lembrando as palavras do próprio Camilo Pessanha sobre a arte poética e o sentimento étnico, a "Viola chinesa" parece ser um exemplo concreto da sua ideia de que os poetas exilados escrevem "sempre para cantar a pátria ausente" - sem deixar, no entanto, e é importante que se note, de constituir um texto exótico; mas apresentando-nos a figura, por detrás do sentimento, de um exilado descontente. É impossível abstermo-nos de citar um excerto do poema de Baudelaire "La vie antérieure" que apresenta o mesmo estado de espírito por parte do sujeito:

C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes,
Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs
Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs,

Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes,
Et dont l'unique soin était d'approfondir
Le secret douloureux qui me faisait languir.¹⁵³

Ora, este tipo de sentimento por parte do sujeito, mesmo quando ele mais não faz senão referir-se à sua inadaptação ao meio que lhe é estranho, ou queixar-se, com saudade, da ferida que nele fez a separação da terra natal, é irremediavelmente exótico, ainda no caso do exilado, na lógica medida em que só existe e se manifesta como consequência do contacto com o mundo-outro. Daí que Todorov, por exemplo, inscreva a sua referência à figura do exilado dentro do capítulo da sua obra intitulado "L'exotique".

É neste sentido curiosa a definição de *estrangeiro* que nos dão, no seu *Dicionário de Símbolos*, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant:

L'étranger, dans toute société, est celui dont l'amour est ailleurs. Il n'a pas les mêmes centres d'intérêt que les autres, même s'il ne les définit pas précisément.¹⁵⁴

Da relação entre a dor do sujeito do poema - em terras orientais¹⁵⁵ - e a "pátria ausente" a que Camilo se referiu, resultará então o fortalecimento da ideia de contraste entre dois mundos: o real, estranho ao *eu*, hostil à "perfeita floração das

¹⁵³ Charles Baudelaire, "Spleen et Idéal", op.cit., p.72.

¹⁵⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1993, p.422: "Étranger".

¹⁵⁵ Não esqueçamos a inscrição final da referência topológica, "Macau".

almas", e o virtual, ao qual o eu pertence mas do qual se encontra separado; contraste que confere uma maior clareza ao exotismo sugerido no início. Se bem que o último verso - "Ao longo da viola, morosa...", surgindo como única resposta, ou ausência dela, à preocupação anterior do sujeito em relação à sua integridade individual, simbolize talvez a sua desistência lúcida, a sua recusa em dar corpo à imprecisão do sentimento étnico, a sua decisão de não se decidir nem pelo concerto, nem pelo coração. Em todo o caso, até mesmo a decisão de indecisão é legitimamente exótica, na medida em que representa um dilema que não teria lugar se o sujeito não se encontrasse num ambiente diferente, ao qual é alheio. Por outras palavras, qualquer sentimento é válido no contexto do exotismo, seja ele de elogio ou de crítica, de interesse ou de indiferença, desde que esse sentimento seja despultado pela *sensação* exótica, desde que tenha origem num condicionalismo que coloque o sujeito face a um ambiente ou a um objecto que lhe é estranho.

*Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige,
Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir!*

Charles Baudelaire, "Harmonie du Soir"
in *Les Fleurs du Mal*

THE BARREL-ORGAN

*Enigmatical, tremulous,
Voice of the troubled wires,
What remembering desires
Wail to me, wandering thus
Up through the night with a cry,
Inarticulate, insane,
Out of the night of the street and the rain
Into the rain and the night of the sky?*

*Inarticulate voice of my heart,
Rusty, a worn-out thing,
Harsh with a broken string,
Mended, and pulled apart,
All the old tunes played through,
Fretted by hands that have played,
Tremulous voice that cries to me out of the shade
The voice of my heart is crying in you.*

Arthur Symons
in *Arte - Revista Internacional*, nº 8

"Ao longe os barcos de flores"

Só, incessante, um som de flauta chora,
Viúva, grácil, na escuridão tranquila,
- Perdida voz que de entre as mais se exila,
- Festões de som dissimulando a hora.

Na orgia, ao longe, que em clarões cintila
E os lábios, branca, do carmim desflora...
Só, incessante, um som de flauta chora,
Viúva, grácil, na escuridão tranquila.

E a orquestra? E os beijos? Tudo a noite, fora,
Cauta, detém. Só modulada trila
A flauta flébil... Quem há-de remi-la?
Quem sabe a dor que sem razão deplora?

Só, incessante, um som de flauta chora...

Tal como acontece com a "Viola chinesa", o exotismo deste outro rondel de Pessanha parece residir apenas na imagem sugerida pelo título: neste caso, não pela adjectivação mas pelos substantivos que, conjugados num morfema único, "barcos de flores", apontam desde logo para uma realidade que muito dificilmente poderia ser europeia, mas que pelo contrário sugere, de forma quase pitoresca, um aspecto típico da paisagem e da cultura orientais.

Por outro lado, e ainda em paralelo com a "Viola chinesa", o texto começa por apresentar um instrumento musical como elemento caracterizador - e criador - de todo um ambiente que se define pelo seu som plangente e contínuo, que por sua vez se vai projectando no próprio discurso, por meio das sucessivas aliteraões, desta vez das fricativas [s] e [ʃ]: "Só, incessante, um som de flauta chora / [...] de entre as mais se exila, / - Festões de som dissimulando a hora"; e da sequência *fl*: "desflora... / [...] flauta [...] / A flauta flébil". Estas aliteraões, intensificadas ou prolongadas pela repetição a que obriga a estrutura formal do poema, definem portanto a imagem sonora em que o sujeito vai inscrever a sua voz, dando desde logo origem a uma identificação ou indiferenciação entre o eu que presencia os acontecimentos e o objecto com que ele depara "na escuridão tranquila".

Essa indiferenciação, contudo, vai mais além do que aquela a que assistimos no poema anterior. Aqui, o sujeito identifica-se com o objecto não só no sentido em que o seu discurso é simultaneamente a música da flauta, mas ainda na medida em que esta se encontra definida por toda uma adjectivação que se pode legitimamente aplicar ao sujeito. Isto porque, por um lado, o sujeito se abstém de qualquer enunciação em seu nome; e por outro lado a flauta se encontra claramente personificada em termos dos sentimentos mais característicos da situação do estrangeiro, do exilado: a solidão, a impressão de viuvez - porventura matrimonializando, simbolicamente, a relação do sujeito com a pátria longínqua - e a dor e a tristeza profundas, aliviadas apenas pelo

choro "incessante", pelo queixume. Como se o sujeito se transfigurasse no processo de percepção do ambiente, fundindo-se com o elemento que lhe é semelhante e afastando-se intencionalmente dos elementos que provavelmente lhe aumentariam a dor, por serem naturalmente hostis ao seu estado de espírito e à sua condição de estrangeiro.¹⁵⁶ Um duplo e contraditório movimento do eu face ao outro, como no caso da "Viola chinesa", em que o sujeito se deixa embalar pelo encanto da música, ao mesmo tempo que se contorce de dor pelo que ela desperta em si de tristeza e provavelmente de nostalgia.

Todavia, em "Ao longe os barcos de flores" o eu encontra-se num ambiente mais rico e diversificado, dentro do qual se identifica não com uma faceta, ou com uma parte, do mesmo objecto do qual simultaneamente se vai afastar, mas com *um* objecto autónomo e particular - a flauta que "chora", "Viúva, grácil", "Perdida" e que "se exila", "Só"; distanciando-se dos outros, diferentes dela em tudo menos, claro está, na origem: o mundo a que pertencem. Estes outros *outros* serão "as mais" vozes, a "orgia", "a orquestra" e "os beijos". Contudo, podemos conceber todos esses objectos diferentes, incluindo a flauta, como um só, na medida em que eles constituem o objecto exótico, entendido como a totalidade do ambiente-outro. E, assim sendo, este é percebido pelo sujeito de acordo com duas partes distintas, como seria requisito para Segalen: aquela que provavelmente se encontra perto do sujeito (em mais do que um sentido), e cuja presença exprime solidão, exílio, tristeza, dor, escuridão, viuvez e choro; e a parte que está "ao longe", e que manifesta uma existência em sociedade ou em grupo, exprimindo euforia, despreocupação, luminosidade, esplendor, alegria e sensualidade.

Entre as duas partes do outro, como entre as duas "fases" do fenómeno exótico, o sujeito move-se aqui também tanto de forma alternada como de um modo evolutivo, dependendo, na verdade, da nossa perspectiva de análise uma eventual conclusão por uma ou outra forma de realização do fenómeno de percepção exótica.

¹⁵⁶ A leitura que António Rodrigues de Oliveira faz do poema corrobora inteiramente esta lógica, apesar de não haver qualquer referência ao exotismo enquanto fenómeno que preside à dialéctica sujeito-objecto: "O som produzido por uma flauta será a metáfora do seu isolamento e incapacidade de comunicação, assim como a incapacidade de união com os outros seres: o som da flauta não se integra dentro de uma orquestra - metáfora que o poeta usa para designar uma possível harmonia de relacionamento humano." (António Falcão Rodrigues de Oliveira, op.cit., p.42).

Quanto à gradação de uma para a outra fase, se considerarmos que toda a primeira quadra se dedica quase exclusivamente à descrição dos elementos que do meio - especificamente tudo aquilo que caracteriza a flauta - são de tal forma coincidentes com a situação e o estado de espírito do sujeito que este se abstém de qualquer manifestação pessoal - a solidão, o lamento contínuo, o sentimento de desenquadramento do meio, o distanciamento em relação aos outros, enfim, o exílio voluntário; torna-se óbvio que o início do poema manifesta uma relação de comunhão entre o sujeito que enuncia e o objecto enunciado. Objecto que adquire uma certa dimensão de sujeito, no sentido em que esta "Perdida voz" pressupõe um individualismo manifestamente singular ("Só"; "um som"; "voz que de entre as mais se exila") por oposição a um plural (do título "barcos de flores") - que se adivinha "ao longe" mas não se encontra ainda suficientemente definido. Inicialmente, portanto, a identificação, mesmo indiferenciação, entre sujeito e objecto, tanto no sentido do próprio discurso - tal como na "Viola chinesa" - como no sentido em que se adivinha uma profunda ligação emocional entre ambos.

O contraste entre o sujeito-flauta e o ambiente torna-se mais nítido na segunda estrofe, em que a "orgia, ao longe," em toda a sua claridade e sensualidade estonteantes, é evocada para depois se voltar abruptamente à solidão tranquila da "grácil" flauta que, alheia a toda esta euforia da festa, "chora" ainda. Temos agora uma noção mais precisa, senão da natureza e características daquela presença múltipla e indesejada do outro com o qual o sujeito não se identifica, pelo menos da incomunicabilidade, da gritante diferença que se impõe entre ambos.

Na terceira estrofe esse contraste vem intensificar-se ainda mais: a separação espacial entre o sujeito exilado e "a orquestra" e "os beijos" é agora mais marcada ("Tudo a noite, *fora*, / Cauta, *detém*"), num movimento de retracção em que esta noite "tranquila", identificada também com o sujeito, parece protegê-lo do contágio da luz "que em clarões cintila". Acentua-se, portanto, a oposição perto/longe, que agora se estabelece em termos de dentro/fora. Surgem então as duas interrogações que, à semelhança do que acontece no poema anterior, manifestam a preocupação final do eu com a sua individualidade, e o seu afastamento decisivo do outro: "Quem há-de remi-la? / Quem sabe a dor que sem razão deplora?". Dá-se, pois, uma evolução do estado de identificação (o outro(-flauta) destaca-se pela sua consonância com o presumível estado de espírito do sujeito), para um estado de ruptura definitiva com o

outro(-meio), agora sobejamente evidenciado na sua escandalosa diferença em relação ao sujeito. O sujeito apropria-se, pois, num primeiro momento, do elemento-outro que lhe é semelhante, para melhor ilustrar num segundo momento, como diria Pessanha, "a irremissível tristeza de todos os exílios", fazendo vingar o individualismo.

No entanto, assistimos igualmente a uma alternância constante entre identificação e distanciamento, na medida em que é ao longo de todo o poema que se manifesta o contraste entre o lamento solitário do objecto-sujeito e os "Festões de som" e de côr, que parecem tentar insistentemente, embora em vão, seduzir a viuvez triste e casta do exilado. Como se o poema sugerisse, implícita, uma câmara filmando ora o primeiro plano ora o plano de fundo, sucessivamente: a "Perdida voz" destaca-se "de entre as mais"; a "orgia, ao longe, que em clarões cintila", contrasta com "um som de flauta [que] chora [...] na escuridão tranquila"; e "Tudo a noite [...] detém", "Só modulada trila / A flauta flébil".

Assiste-se, portanto, a uma alternância constante entre o indivíduo ("flauta") e o grupo, ("orquestra"); entre o som individual e os sons múltiplos ("voz [...] de entre as mais"); entre a obscuridade do eu ("Viúva [...] na escuridão") e a luminosidade colorida do outro ("Festões", "clarões", "branca", "carmim"); entre a identidade espiritual do sujeito, manifestada através do som e do sentimento ("chora", "trila", "deplora") e a indiferenciadora materialidade do outro, que se exprime muito mais por meio do tacto ("orgia", "lábios", "desflora", "beijos") e da visão ("Festões", "clarões", "cintila", "branca", "carmim"); entre, por fim, a dolorosa incompletude e a fragilidade do eu ("Viúva, grácil") e a rica diversidade de todo um mundo-outro em que reina a alegria eufórica e, possivelmente, a ausência de dor ("orgia", "orquestra", "beijos").

Convirá sublinhar que nesta multiplicidade de contrastes se inclui a oposição perto/longe, que, no sentido da situação espacial do sujeito e dos objectos, se torna, por assim dizer, complemento metafórico da situação emocional vivida pelo sujeito, que se identifica com a flauta e se diferencia da festa. "Ao longe, os barcos de flores", "a orquestra", a "orgia", e "os beijos". Perto do sujeito que ouve e observa, a flauta: porque a sua caracterização é inequívoca ("Só", "chora", "grácil", "trila", "flébil"), o som nítido e audível, por meio das aliteraões do próprio discurso, e o discurso, por sua vez, se apresenta gramaticalmente regular, sugerindo clareza e precisão na

observação do objecto. A caracterização de "tudo" o resto, pelo contrário, é vaga e imprecisa ("Na orgia, ao longe, que em clarões cintila / E os lábios, branca, do carmim desflora"), imprecisão a que se acrescenta, e para a qual contribui, a própria irregularidade do discurso, que nos momentos em que este real é mencionado se reveste de suspensões.

Assim, parecem-nos pouco rigorosos os termos de Óscar Lopes neste passo da sua leitura do poema:

Pessanha alude ao som de uma flauta que, desgarrada, lhe chega dos barcos onde, ao largo, decorre a orgia chinesa do amor mercenário.¹⁵⁷

À primeira vista parece ser, de facto, essa a imagem que nos transmite o poema. Mas, na verdade, o som da flauta não chega decerto dos barcos, uma vez que estes, como a "orgia", se encontram "ao longe": expressão que nos fornece a localização espacial logo no título (e em relação aos "barcos de flores") e se repete no poema precisamente para situar o plano da festa. Para mais, este plano é o da luminosidade e da cor por excelência - ambiente que o vocábulo "flores" sugere por si só - e a flauta "chora, / Viúva, grácil, *na escuridão tranquila*". Importa, pois, considerar este contraste espacial na medida em que ele se conjuga com os demais contrastes da dialéctica entre o eu e o outro.

Nessa dialéctica, e mais uma vez, é negada ao outro uma condição igualitariamente humana, em relação ao sujeito. A flauta só se encontra personificada na medida dos sentimentos que afinal pertencem ao eu que a descreve: assim se explica que o som seja choro, a falta de acompanhamento seja viuvez, e o motivo que a faz tocar uma "dor que sem razão deplora". Personificação em que assenta, de resto, a identidade do próprio sujeito que não se faz ouvir de outro modo senão através da sua projecção no objecto. Por outro lado, contudo, a flauta não deixa de ser um objecto no sentido em que é afinal um mero instrumento musical cujo som se integra no ambiente e contribui para o definir, e que se limita a "trilar" harmoniosamente quando o sujeito, assumindo por si, à margem da personificação, a proveniência do sentimento e a responsabilidade pela interpretação do objecto, se questiona sobre a

¹⁵⁷ Óscar Lopes, *Entre Fialho e Nemésio: Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, vol. I, Lisboa, IN-CM, 1987, 125.

dor e a redenção da flauta em que se projectou. A percepção, a sensação e o sentimento pertencem pois, e apenas, a este sujeito que conseguimos distinguir por detrás da flauta que o esconde.

No que toca a tudo aquilo que ao longe se agita e reluz, o que nos é dado a saber não chega a ganhar qualquer consistência e muito menos identidade subjectiva. Aliás, o facto de ser precisamente na referência a essa realidade que o texto manifesta mais irregularidades gramaticais, como a elipse e o anacoluto ("Perdida voz que de entre as mais se exila / - Festões de som dissimulando a hora"; "Na orgia, ao longe, que em clarões cintila / E os lábios, branca, do carmim desflora") é sintomático da mesma recusa que encontramos na "Viola chinesa" em conferir substancialidade ao objecto, em admitir a sua humanidade.

A flauta representa então a individual condição do eu, por oposição ao outro, não propriamente por se definir enquanto sujeito do fenómeno exótico, mas, em termos mais rigorosos, por constituir aquela parte do objecto com a qual o sujeito se identifica, em detrimento da outra, que causa o choque da diferença e marca a impossibilidade de fusão completa entre o eu e o outro. A identidade do sujeito enquanto tal prevalece aqui, tal como na "Viola chinesa", na medida em que por detrás do tema aparente da paisagem sinestésica representada pelo título se define o sentimento de inadaptação e distância de um eu cuja individualidade condiciona a imagem do outro e se impõe sobre ele.

Tal como em "Viola chinesa", o sujeito chama propositadamente a atenção sobre si próprio, ao introduzir já no final uma interrogação, que neste caso se duplica ("Quem há-de remi-la? / Quem sabe a dor que sem razão deplora?"), cuja resposta, ao primar pela ausência, convida à demora especulativa, à reflexão sobre o sentimento de exílio em questão. Esse convite, encontrando-se neste poema "personalizado" pelo pronome interrogativo "Quem", por sua vez também repetido, torna-se pois irresistível, anulando quase por completo a relevância do contexto em que o sentimento se define. *Quase*, mas não completamente: porque a solidão deste choro só faz sentido no ambiente que a destaca e decerto provoca. Tal como a "cicatriz melindrosa" não existiria sem que uma "viola chinesa" a viesse escorjar, do mesmo modo o choro da flauta só é choro na medida em que se distingue das vozes alegres que se confundem na distância.

O contraste entre o eu que sente e o outro que é sentido ou que provoca determinado sentimento é essencial. Mas é igualmente importante, para que se possa falar de exotismo, que este eu se afirme, enquanto *ser*, como o "objecto" último do discurso, o "tema" essencial do texto, na justa medida em que aquilo que é veiculado em relação ao outro, qualquer que seja o género de literatura exótica, é a *sua* reacção pessoal, a imagem dele *por si* construída, o sentimento que *em si* o outro desperta. Como se, em relação às duas fases do processo de que falava Segalen, se pudesse dizer que na primeira o objecto exótico parece ser de facto o tema primordial, no sentido em que é o ente sobre o qual recai a atenção do sujeito - (é o objecto que é diferente do sujeito) -; e na segunda o sujeito se revela "objecto", já que a atenção passa a incidir na sua individualidade - (é o sujeito que é diferente do objecto) - e o objecto se converte em mero pano de fundo. No poema, isto verifica-se pelo seguinte: inicialmente, assistimos a uma "focagem", por assim dizer, do objecto, através de um processo quase descritivo ("Só, incessante, um som de flauta chora" (...); "Na orgia, ao longe, que em clarões cintila"), em que a diferença se estabelece pelo que o objecto é, no sentido em que é na sua presença múltipla (a música, a festa, a luz, a cor) que vamos descortinando uma imagem fiel ao título do rondel. Na terceira quadra, porém, com as interrogações sobre a identidade subjectiva e personalizada de uma flauta por detrás da qual identificamos agora o sujeito do processo, é esta que se destaca, na sua diferença em relação ao meio, pela demora em torno da sua interioridade, pela intensificação do apelo à compaixão e à solidariedade para com a sua dor. ("A flauta flébil... Quem há-de remi-la? / Quem sabe a dor que sem razão deplora?").

A figura do sujeito parece ser então a do exilado - figura que a "Viola chinesa" sugerira e que este poema confirma, num convite à intertextualidade que Pessanha, "verdadeiro percursor do intersessionismo", favoreceu.¹⁵⁸ Vejamos como Todorov define este tipo de "voyageur":

Ce personnage ressemble par certains cotés à l'immigrant, par d'autres à l'exote. Comme le premier, il s'installe dans un pays qui n'est pas le sien; mais, comme le second, il évite l'assimilation. Cependant, à la différence de l'exote, il ne recherche pas le renouvellement de son expérience, l'exacerbation de

¹⁵⁸ Cf. Fernando Guimarães, "Camilo Pessanha e os caminhos da transformação da poesia portuguesa" in *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lisboa, IN-CM, 1982, p.25.

l'étrangeté; et, à la différence de *l'expert*, il ne s'intéresse pas particulièrement au peuple au sein duquel il vit.¹⁵⁹

Em perfeita conformidade com a descrição deste teórico, o sujeito sugerido no poema (através da caracterização da flauta) encontra-se de facto num ambiente estranho cuja influência recusa peremptoriamente, evitando tanto assimilar o real-
outro que se lhe depara como ser por ele assimilado. No entanto, nada no poema nos permite concluir que este sujeito não procura o "*renouvellement de son expérience, l'exacerbation de l'étrangeté*." Pelo contrário, o retorno final do primeiro verso sugere fortemente que estamos em presença de um eu que, se não se vai deixando embalar por um conformismo que está perto da auto-mutilação, pelo menos compraz-se com o triste espectáculo de uma dor que é a sua, sem lhe conceder alívio. Como se o sujeito que antes se ofendera com o som da viola chinesa cuja "*lengalenga fastidiosa*" o despertara para um ferida antiga, agora se enternecesse a revivê-la continuamente, ao som de uma "*flauta flébil*". A figura do exilado que aqui encontramos não se distingue, então, do exota, senão no sentido em que o exota será, supostamente, um "*enamorado*" da diferença, um "*voyageur-né*".

Mas Todorov prossegue:

Qui est l'exilé? C'est celui qui interprète sa vie à l'étranger comme une expérience de non-appartenance à son milieu, et qui la chérit pour cette raison même.¹⁶⁰

Uma definição que, no fundo, aproxima o exilado do exota quase ao ponto de não haver qualquer diferença entre os dois, já que:

Le bonheur de l'exote est fragile: s'il ne connaît pas assez les autres, il ne les comprend pas encore; s'il les connaît trop, il ne les voit plus. L'exote ne peut s'installer dans la tranquillité: à peine réalisée, son expérience est déjà émoussée; aussitôt arrivé il doit se préparer à repartir [...].¹⁶¹

O que é, então, a nostalgia do exilado senão o distanciamento deliberado do outro, que visa evitar a todo o custo a assimilação que, essa sim, anularia a

¹⁵⁹ Tzvetan Todorov, *op.cit.*, p.458.

¹⁶⁰ *Ibidem*, *idem*.

¹⁶¹ *Ibidem*, p.457.

possibilidade de haver uma dialéctica eu-outro? O que é a sua atitude, senão uma versão pessimista da do exota, ao afastar-se do outro não propriamente para se regozijar na diferença, mas pelo menos por *senti-la* profundamente? Porque, não esqueçamos a lição de Segalen, a única e verdadeira causa do desaparecimento da sensação exótica é "l'adaptation au milieu." Ora, quem é o exilado senão o eterno estrangeiro, perpetuamente inadaptado, condenado a sofrer continuamente a *sensação exótica*? Alguma misteriosa razão justificará decerto a sua irremediável ligação com o meio "hostil" que impede a "perfeita floração" da sua alma. Todorov deixa uma sugestão:

L'exilé s'intéresse à sa propre vie, voire à son propre peuple; mais il s'est aperçu que, pour favoriser cet intérêt, il valait mieux habiter à l'étranger, là où l'on n'«appartient» pas; il est étranger de façon non plus provisoire mais définitive.¹⁶²

Em "Ao longe os barcos de flores", se não encontramos a informação que nos permita concluir o que quer que seja sobre os motivos que mantêm no lugar exótico o sujeito que a ele não pertence, o que é certo é que esse motivo existe, e é aquilo que faz com que o último verso - como na "Viola chinesa" - adquira uma relevância especial. Talvez não seja por acaso que os únicos dois poemas exóticos de Pessanha obedecem a um esquema que obriga a este verso final, pendente, sugestivo, deixando no ar o eco de um processo que se renova continuamente, apontando assim para o facto de o sujeito permanecer na mesma situação, sem procurar evitar a sensação exótica, não obstante esta sensação ser angustiante.¹⁶³

¹⁶² Ibidem, p.458. É curioso comparar estas palavras com o que se tem dito sobre a vida de Pessanha: leiam-se, por exemplo, as seguintes palavras de João Gaspar Simões: "Essa instabilidade psíquica, essa como que dolorosa sensação de não pertencer nem aqui nem ali, de estar a mais em toda a parte, atirava-o para longe. O Oriente, para ele, era o futuro, o passado, qualquer coisa de tão remoto e tão presente, de tão inapreensível e de tão vivido que só aí teria, talvez, possibilidades de se encontrar consigo próprio." (João Gaspar Simões, op.cit., p.36).

¹⁶³ Estes versos repetidos, não só no final mas ao longo de todo o poema, permitem aliás falar de um possível aproveitamento do rondel, por parte do poeta, para conseguir o efeito de um *Leit-motif* que, fazendo-se acompanhar da sugestão melódica, marca a influência de Wagner sobre os decadentistas.

*Apenas a poesia vencerá o romance, verá você,
quando ela se tornar menos precisa, mais estranha e
subtil, mais doente e menos lúcida, como que uma
melodia e como que um nevoeiro pacificante e vago...*

Dom Raposo, "Palestra com o dr. Topsius"
O Novo Tempo, n.º22, Mangualde, 1890

O exotismo de sugestão

A propósito de Camilo Pessanha, Álvaro Manuel Machado concluiu o seguinte:

[...] durante o período parnasiano e propriamente simbolista, só num caso o tema do Oriente se tornou *mito* do Oriente: em Camilo Pessanha. [...] O Oriente, em Camilo Pessanha, existe a partir da ideia básica de exílio, funcionando este como vago meio de expressão para atingir um objectivo bem preciso, o da criação poética. Mas, note-se, uma criação poética que suplantando o seu tempo, suplantando uma estética programática, se liga afinal à visão mítica da história de um país. Exilado (pouco importa que fosse voluntariamente), Camilo Pessanha recolhe no Oriente o ensinamento de uma linguagem e mesmo de uma poética que lhe vai servir para exprimir o que já em Portugal o obcecava: a consciência de uma decadência histórica de Portugal, consciência filtrada por uma sensibilidade e uma inteligência que souberam captar o elemento mais puro da poesia simbolista europeia, o vago, e transpô-lo para um Oriente muito pessoal. Um Oriente que era longínquo reflexo dessa decadência nacional [...].¹⁶⁴

Embora o nosso objectivo aqui não seja procurar desenvolver ou justificar esta teoria, de que o caso exótico de Camilo Pessanha é um caso de mitificação do Oriente, esta passagem afigura-se-nos importante por uma razão fundamental: a de se evidenciar aqui a convicção, por parte deste crítico, de que a poesia de Pessanha se encontra marcada pelo *tema* do Oriente; marcada, aliás, de forma muito significativa, já que esse tema se torna "mito". Tema no sentido em que o Oriente "existe" na obra do poeta, e mito porque é "longínquo reflexo [da nossa] decadência nacional", ligando-se assim "à visão mítica da história de um país".

Para Álvaro Manuel Machado, o orientalismo de Pessanha está aliado à "ideia básica de exílio", que pressupõe uma preocupação e um interesse (tanto mais intensos

¹⁶⁴ Álvaro Manuel Machado, op.cit., p.100.

quanto é da *mitificação* da história de Portugal que se trata), por parte do sujeito, pela pátria, e não pelo lugar longínquo em que este sujeito se encontra. - mas isto não deixa, no entanto, de constituir orientalismo. Mesmo considerando que, bem vistas as coisas, o "mito do Oriente" em Camilo Pessanha corresponde na realidade à mitificação, não do Oriente em si, mas de Portugal, na sua "decadência histórica". Orientalismo, portanto, não no sentido de Pessanha ter sido um "enamorado" do Oriente, mas no sentido em que a realidade oriental penetrou a sua construção poética. Exotismo, então, não como atracção, fascínio incondicional, mas como relação dialéctica com o Oriente, relação que se justifica na exacta medida em que, apesar de ser a pátria o que acaba por se revelar como preocupação essencial, é no lugar longínquo que essa preocupação adquire relevância.¹⁶⁵

A verdade é que (e atendendo às observações sobre o não-exotismo de Pessanha que Álvaro Manuel Machado faz num passo imediatamente anterior da sua tese e que citámos no primeiro capítulo), a obra de Pessanha só é orientalista - no que respeita aos "motivos" - de acordo com o conceito de exotismo que aqui temos vindo a propor, embora não o seja para este crítico, que, sendo fiel às declarações do próprio Pessanha, inclusivamente tem a preocupação de relembrar os termos em que Esther de Lemos recusa esse "verdadeiro *lugar comum* orientalista" ("*ambiente, inspiração pictural, decoração exótica*") e aqueles em que o considera aceitável ("a um nível [...] *íntimo e secreto*").¹⁶⁶

A exemplificação fornecida, contudo, não contempla os textos que temos vindo a analisar. Logo após a conclusão de que devemos "considerar o Oriente determinante na obra de Pessanha" a esse nível identificado por Esther de Lemos, o autor cita o poema "Lúbrica" (ao qual voltaremos), que considera "eivado de um orientalismo por assim dizer fatalista, pleno de premonição, [...] para lá do convencionalismo de algumas imagens decadentistas (morbidez erótica) e propriamente simbolistas (sentido do vago)"; e de uma "*imprecisão de linguagem*"¹⁶⁷ que o poeta mais tarde irá descobrir na língua chinesa. Da *Clepsidra*, este crítico cita apenas os dois primeiros versos de "Inscrição". Aliás, outra coisa não seria de esperar,

¹⁶⁵ O Oriente é, para este autor, "mito porque derivou daquilo que poderíamos chamar um *trauma* nacional: a perda da nossa oportunidade histórica de transpor para o Oriente o que do Ocidente renascentista aprenderamos." (Ibidem, p.16, sublinhado do autor).

¹⁶⁶ Ibidem, idem (itálicos do autor).

¹⁶⁷ Ibidem, p.98 (sublinhado do autor).

já que nem a "Viola chinesa" nem "Ao longe os barcos de flores" se inserem explicitamente na temática do Oriente enquanto "longínquo reflexo" da "decadência nacional". No entanto, é legítimo considerá-los como exemplo do orientalismo do poeta, tanto mais se aceitarmos que este orientalismo não significa atracção pelo lugar exótico, mas antes "existe a partir da ideia básica de exílio."

Por outro lado, Álvaro Manuel Machado refere-se à utilização do Oriente, por parte de Pessanha, como estratégia essencialmente formal: é uma "linguagem" e uma "poética" que ele vai "recolher" para "expressar a decadência histórica de Portugal". Portanto, o que está aqui em causa é afinal o exotismo dos "processos", e não tanto dos "motivos", nos termos de Esther de Lemos (entendendo por "motivos" o "ambiente", a "inspiração pictural" e a "decoração exótica", que os críticos de Pessanha são unânimes em não reconhecer na sua poesia).

Quanto a esses "ensinamentos" e à "poética" orientais, a ideia de que o poeta exprime a sua consciência da decadência nacional através do "elemento mais puro da poesia simbolista *européia*, o vago", não é tão contraditória como pode parecer. Como o próprio Álvaro Manuel Machado sugere, a técnica poética e a linguagem que Pessanha vai conhecer e estudar no Oriente aproximam-se fortemente daquilo que constituíam os objectivos e as aspirações dos poetas simbolistas europeus. Pessanha foi, nesse sentido, um duplo simbolista: não só seguiu a lição da estética francesa, mas posteriormente tirou partido dos "ensinamentos" da fonética, da sintaxe e da própria grafia da língua chinesa, para assim depurar a qualidade e os ideais da poesia simbolista. Assim, o orientalismo enquanto presença da influência oriental na técnica poética do autor surge como complemento do exotismo temático, reforçando-o. Estamos, na verdade, no domínio daquilo que faz do exotismo de Pessanha um exotismo *de sugestão*, o que ao mesmo tempo se prende com a estética simbolista.

No que respeita às características da língua chinesa que Pessanha conscientemente aproveitou, o próprio poeta teceu sobre elas considerações elucidativas:

Acresce, a complicar os azares que são efeito desta duplicidade [de sentidos na poesia chinesa], a própria imprecisão da linguagem, que no chinês literário é qualidade fundamental, chegando as palavras a não ter significado próprio - tão divergentes e, até, opostas são as acepções de cada uma, - e sendo, por seu lado, a frase (conhecida mesmo a ideia certa representada por

cada vocábulo) susceptível, por falta de leis sintáticas que presidam à sua estrutura, das interpretações mais contraditórias [...]. E, para mais, esta imprecisão é na dicção poética agravada pela concisão epigráfica - ou, se o leitor assim quiser, telegráfica - da mesma dicção, em que a melhor elegância manda suprimir quase completamente as palavras designativas das relações lógicas, imprimindo assim mais vivamente, é certo, na imaginação de quem lê (e essa intensidade de sugestão é um dos intraduzíveis encantos da poesia chinesa) - mas desacompanhadas da menor indicação de mútua dependência - as ideias concretas adoptadas pelo autor como símbolos poéticos.¹⁶⁸

Na verdade, e apesar de Camilo Pessanha considerar intraduzíveis as qualidades do chinês literário, estas observações poderiam aplicar-se, na sua quase totalidade, à sua poesia, sendo o caso particular de "Ao longe os barcos de flores" dos mais significativos, em toda a sua ambiguidade sugestiva de uma intersecção de planos. De tal forma que nos é difícil retirar uma conclusão definitiva de versos como "- Festões de som dissimulando a hora." ou "E os lábios, branca, do carmim desflora...", cuja inserção no conjunto do poema prima precisamente pela ausência de uma relação sintagmática lógica tanto com os versos precedentes como com os posteriores. O objectivo é, pois, o da sugestão imprecisa, difusa, inspirada decerto, pelo menos em parte, na "elegância" que Pessanha observou na literatura chinesa.

Mas, paralelamente à provável influência dos processos utilizados no chinês literário, terá tido algum peso na sua poesia o ideário poético dos simbolistas franceses, ou pelo menos daquele simbolista que o autor lia assiduamente: Verlaine.¹⁶⁹ Com efeito, e apesar de Pessanha ter sido um poeta mais ou menos "alheio a movimentos", a "variedade rítmica" da sua poesia" associa-se ao ritmo da consciência e da sensibilidade", e desse modo "insere-se amplamente na teoria do Simbolismo

¹⁶⁸ Camilo Pessanha, (1931) "Literatura chinesa"(prefácio à tradução de *Oito Elegias Chinesas*), in Daniel Pires, op.cit., p.183.

¹⁶⁹ Note-se, no entanto, que Verlaine, como de resto Camilo Pessanha, nunca se assumiu como poeta simbolista. O facto de classificarmos um e outro como tal advém do entendimento crítico posterior das suas obras e não propriamente das suas intenções enquanto poetas. Leia-se a elucidativa passagem de Fernando Pinto do Amaral: "Um dos melhores resultados estéticos de Verlaine terá consistido precisamente na sua instintiva arte para a criação de atmosferas quase mágicas em que as fronteiras perceptivas se diluem (um pouco à maneira da música de Debussy), o que permitiu aos historiadores associá-lo aos simbolistas, apesar de o poeta nunca se ter considerado membro desse movimento." (Prefácio aos *Poemas Saturnianos e Outros* de Paul Verlaine, [ed. bilingue] Lisboa, Assírio & Alvim, 1994, p.14). Com Pessanha terá acontecido algo semelhante, já que a sua poesia partilha destas qualidades.

elaborada pelos poetas franceses, caso de Stéphane Mallarmé (1891), ou [...] Paul Verlaine, na sua *Art Poétique* de 1874.¹⁷⁰

Quer tenha seguido conscientemente os ideais da estética simbolista, ou chegado a eles por meio do estudo e aprendizagem da língua chinesa, que considerava "a mais formosa e a mais sugestiva de todas as línguas literárias vivas ou mortas"¹⁷¹, a verdade é que Camilo Pessanha acabou por ser consagrado, principalmente pela geração de *Orpheu*, como "o nosso maior poeta simbolista". Torna-se portanto indispensável abordar aqui as características do simbolismo que a poesia de Pessanha depurou, na sua relação com o particular exotismo dos dois poemas em estudo.

Em primeiro lugar, por constituir talvez a mais imediata consonância entre esses poemas e aquele que foi um dos maiores objectivos da prática simbolista, a música impõe-se, para os simbolistas, como arte a que deve aspirar - e com a qual se deve confundir - a poesia. "De la musique avant toute chose", "avant tout, de la musique, une harmonie de sons qui fait rêver" (Verlaine) ou "Oublions la vieille distinction entre la Musique et les Lettres" (Mallarmé) são declarações bem conhecidas e frequentemente lembradas. Esta relevância conferida à música não se resume, no caso de Pessanha, aos dois poemas em análise, na sua evocação de instrumentos musicais, (como acontece ainda em "Violoncelo"), mas diz respeito à sua poesia em geral, no sentido em que a associação simbolista entre a poesia e a música se inscreve na tendência para privilegiar "a linguagem em relação ao conteúdo", prescindindo-se da "arquitectura sólida do poema, da eloquência e da ordem", em nome da vontade essencial de "traduzir o impreciso", a "fragmentação do real".¹⁷² Por outro lado, o aproveitamento que o poeta faz das técnicas de ressonância

¹⁷⁰ Isabel Pascoal, "Introdução" à *Clepsidra*, Lisboa, Ulisseia, 1987, p.15. É de notar, no que toca ao facto de Pessanha ter sido "alheio a movimentos", a informação que nos fornece Túlio Ramires Ferro sobre, entre outros grupos literários, a "confraria dos nefelibatas": "Camilo Pessanha, Eugénio de Castro e Oliveira Soares, embora não pertencessem ao cenáculo, eram considerados «irmãos» [...]." Admiradores de Verlaine, comentadores de Poe e Baudelaire, leitores de Huymans, discípulos fiéis de Des Esseintes, estes poetas "queriam o verso musical, sem o idiota cantado dos outros, nada retórico, sugestivo." ("Breves notas sobre as tendências da literatura portuguesa no final do século XIX", *Vértice*, vol. X, n.º 83, Julho, 1950, pp.372-373).

¹⁷¹ Camilo Pessanha, "A conferência do sr. Dr. C. Pessanha [sobre Literatura Chinesa]", *O Progresso*, Macau, 21 de Março de 1915, in Daniel Pires, op.cit., p.159.

¹⁷² As expressões são de Isabel Pascoal (op.cit., pp.12-13).

musical está intimamente relacionado com a lição recolhida no estudo do chinês literário.¹⁷³

Em relação ao caso concreto dos dois poemas exóticos de Pessanha e da importância que a técnica da musicalidade adquire no contexto da dialética eu-outro, para além de ser o suporte, através das aliteraões e da sua repetição, da identificação momentânea ou parcial entre sujeito e objecto (nos casos do sujeito-viola e do sujeito-flauta, respectivamente), indiferenciados pelo mesmo registo sonoro, esta técnica contribui ainda para conferir ao tom geral dos poemas uma nota de tristeza arrastada, de melancolia nostálgica, que se associa em ambos os textos à ideia de exílio. Como observa Pires Laranjeira,

[...] o que é a música se não a dialéctica polimórfica da recorrência e do contraste? Na poesia de Pessanha, a música é o brinquedo que permite a psicanálise do jogo obsessional da saturação.¹⁷⁴

Por outro lado, a inclinação da poesia de Pessanha para a música prende-se com o *fenomenismo* que Óscar Lopes denunciou na obra do poeta, como a "simples adesão a meras aparências, aliás incertas", que nos coloca perante "a inessencialidade do que quer que seja, implicando por seu turno a mais completa indecisão e inapetência."¹⁷⁵ Assim se explicará, porventura, a permanência do exilado no meio que lhe é hostil, a sua incapacidade, quase masoquista, de anular a contínua e dolorosa sensação exótica. E assim se explica a dificuldade de qualquer leitor em captar uma imagem estável, exacta, *informativa* - como seria requisito de outros tipos de exotismo - do meio, do ambiente, do outro: ao nível da percepção, "baralham-se as dimensões do espaço e do tempo", como consequência da desarticulação nas categorias da percepção e do juízo, que a poética de Pessanha sempre supõe.¹⁷⁶ Mais do que isto, há (em toda a sua poesia) uma fuga à distinção estanque entre sujeito e objecto, o que vem subverter ainda mais a previsibilidade da lógica exótica: "a

¹⁷³ Leia-se, quanto a isto, a seguinte passagem de Óscar Lopes: "O poeta evade-se tanto quanto possível a uma asserção franca, omite a palavra assertórica por excelência, o verbo, mobilizando todos os recursos idiomáticos capazes de insinuar a mera e óbvia presença de imagens [...]. Só nesta fluidez linguística se tornaria possível uma poesia de tão íntimo efeito como a música." ("Pessanha - o quebrar dos espelhos", *Ler e Depois*, Porto, Inova, 1970, p.206).

¹⁷⁴ Pires Laranjeira, "Música e abulia em Camilo Pessanha", *Persona*, n.º 11/12 (suplemento à *Persona* 10), Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, Dez. de 1985, p.37.

¹⁷⁵ Óscar Lopes, op.cit., p.204.

¹⁷⁶ Cf., *ibidem*, p.205.

transcendência e a imanência, o objecto e o sujeito, deixaram de opor-se, visto que o mundo e o eu são solidariamente atingidos pela atomização fenomenista."¹⁷⁷ Aliás, esta fuga encontra-se em perfeita conformidade com aquilo que constituía outro dos ideais simbolistas, que Laforgue exprimiu da seguinte forma:

[...] l'objet et le sujet sont donc irremédiablement mouvants et insaisissants.
Les éclairs d'identité entre le sujet et l'objet, c'est propre du génie.¹⁷⁸

No entanto, esta identidade entre o sujeito e o objecto, como as palavras de Laforgue sugerem, não se dá ao ponto de se anular por completo e definitivamente a distinção entre eles, mas apenas no âmbito do instante, no contexto de uma transitoriedade, de um fluir, que, ao envolver e sacrificar todo o real, tal como ele é percebido, não permite que a própria falta de contornos definidos entre sujeito e objecto escape a essa regra. A ela sucede a definição dos mesmos, para depois, mais uma vez, se apagar a distinção, e assim por diante, de acordo com o constante e ambíguo dinamismo que caracteriza a imagem na poesia simbolista.

Dentro deste contexto, a indiferenciação entre sujeito e objecto, ao constituir um aspecto inerente à emoção exótica, não é avessa à dialéctica eu-outro, do mesmo modo que não é suficientemente anuladora da diferença para impedir que o fenómeno tenha o seu desenlace no irremediável distanciamento do objecto, por parte do sujeito, operado pela ênfase na temática do exílio. O que faz é intensificar a identificação entre o sujeito e aquela parte do objecto que lhe é solidária, num processo em que é precisamente a música o veículo dessa identificação. A música, enquanto fluidez omnipresente, é por excelência o veículo de dissolução de fronteiras entre os seres, imagem propícia ao fenomenismo. A música é inclusivamente a sugestão desse mesmo fenomenismo visto à distância, pelo sujeito, que observa de longe a orgia chinesa. Mas, para que *essa* música ("a orquestra") não o envolva na totalidade indiferenciadora em que o mundo observado parece estar em risco de se tornar, o

¹⁷⁷ Óscar Lopes, *Entre Fialho e Nemésio: Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea* (op.cit.), p.123.

¹⁷⁸ Apud José Carlos Seabra Pereira, op.cit., p.53. Como nota este crítico, "só pela libertação das cadeias do logicismo, só pela entrega a uma apreensão intuitiva, era possível a captação poética dos pormenores e da mutabilidade do mundo subjectivo e da sua confrontação com o objecto". (Ibidem, *idem*).

poema não transmite senão uma imagem muda de "beijos", luz e cores, ao mesmo tempo que repete a mesma e única melodia, o choro da "flauta flébil".

A música, no contexto do simbolismo, é portanto propícia à sugestão da "fluidez da consciência individual, cuja musicalidade excede o domínio estritamente sonoro das palavras, e se infiltra suavemente na consciência imaterial disso a que chamamos o(s) seu(s) sentido(s)" - tal como acontece na poesia de Verlaine.¹⁷⁹ Com isto, porém, os simbolistas fiéis ao *Manifesto* de Jean Moréas pretendiam explorar "novas sonoridades frequentemente bizarras ou mesmo dissonantes", a fim de "aumentar a permeabilidade não só das membranas entre o real e os sentidos, mas também das fronteiras entre os diversos campos sensoriais".¹⁸⁰ De modo que, e segundo Jean-Michel Maulpoix, "ao antigo lamento romântico que valorizava a figura de um sujeito isolado, tenebroso e inconsolado", a poética verlainiana "opõe as impressões falsas de uma penumbra onde os contornos da interioridade e da exterioridade já não se distinguem."¹⁸¹ Daqui se concluiria, como alguns críticos fizeram, que a poesia de Pessanha, coincidente com este ideário, é "feita de demissão individual"¹⁸², e que em "Ao longe os barcos de flores" quem chora é apenas "uma voz anónima", "de uma impessoal viuvez"¹⁸³. Mas nem Camilo Pessanha foi declaradamente fiel aos pressupostos contidos no manifesto simbolista de 1886, nem, admitindo essa hipótese, seria legítimo forçar o texto a corresponder a uma teoria que lhe é exterior. Será o som dessa flauta puramente anónimo, impessoal, ou representará ele a voz de um sujeito inadaptado a um meio específico, do qual claramente se afasta, para valorizar o seu sofrimento "isolado, tenebroso, inconsolado"?

É conveniente notar, porém, que Óscar Lopes particulariza as circunstâncias em que considera ser anónima esta voz: "ela tende para um objecto que transcende o

¹⁷⁹ Fernando Pinto do Amaral, op.cit., p.15.

¹⁸⁰ Ibidem, idem.

¹⁸¹ Jean-Michel Maulpoix, "Poétique de la chanson grise" (apud Fernando P. do Amaral, op.cit., p.15).

¹⁸² V. Jorge de Sena, "Poesie Portugaise Hier et Aujourd' Hui": "ninguém cumpriu melhor as ambições musicais e sugestivas do simbolismo - em qualquer língua - do que Camilo Pessanha. Uma poesia feita de demissão individual, de atraente crueldade, de intercepção de planos do conhecimento e da percepção, e que, ao mesmo tempo, recusa realizar-se no puro plano da linguagem". (In *Estudos de Literatura Portuguesa III*, Lisboa, Edições 70, 1988, p.147).

¹⁸³ Óscar Lopes, "Pessanha: o quebrar dos espelhos" (op.cit.), p.201.

seu produtor individual".¹⁸⁴ Portanto, trata-se de um processo de autonomização da flauta a que no fundo não é alheio o recurso da personificação. A flauta transcende a dimensão realista, limitada, do plano objectivo (uma flauta pressupõe alguém que a faz tocar, pelo que o sentimento que o sujeito ouvinte/observador atribui ao som corresponderia, naturalmente, ao estado de espírito da pessoa que a fizesse produzi-lo), para atingir a dimensão complexificada e metafórica, do plano subjectivo: o sentimento que pertence à flauta, enquanto objecto personificado, passa a ser pertença do sujeito-testemunha, uma vez que se trata, afinal, da *sua* interpretação pessoal do fenómeno. Neste processo, naturalmente, a flauta só se liberta de uma particularização na medida em que passa a submeter-se a outra: transcende o seu produtor individual apenas para passar a definir o drama pessoal do sujeito. Um poema de "demissão individual", sim, mas apenas no sentido em que o sujeito recusa revelar-se de outra forma, que não através de uma subtil projecção no objecto que escolheu para observar.

A "Viola chinesa" apresenta igualmente uma situação de identificação entre sujeito e objecto através da musicalidade que, neste caso, prima pelo seu poder inebriante, adormecedor, no fundo anulador do eu. Por isso mesmo, o eu recusa deixar-se adormecer pelo som da viola, ao mesmo tempo que, porém, não consegue deixar de se identificar com ela. O seu estado de espírito, por muito agitado que este sujeito se encontre, é de calma resignação, e a sua consciência deixa-se afinal embalar, senão pelo som, pelo menos pela melancólica divagação sobre, mais uma vez, o seu drama pessoal.

A música, também aqui, serve a técnica da "intercepção de planos do conhecimento e da percepção", ao favorecer a identificação entre a morosidade vaga mas "minunciosa" da viola e a própria atitude do ouvinte perante as suas questões interiores: mencionando vagamente uma dor antiga ("cicatriz melindrosa"), lembrada por um coração caprichoso, que não lhe permite atender ao requisito do concerto. Daí, talvez, a leitura de João Camilo: "O tédio da existência [...] torna-se mais explícito em «Viola chinesa». Aqui a música é «lengalenga fastidiosa» e o coração nem sequer se deixa prender."¹⁸⁵

¹⁸⁴ Ibidem, idem.

¹⁸⁵ João Camilo, "A Clepsidra de Camilo Pessanha", *Persona* 10, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, Julho, 1984, p.21.

Contudo, e apesar desta intercepção de planos, em que o conhecimento e a percepção se confundem e as fronteiras entre exterior e interior se diluem, resta uma certeza: o sujeito não chega a confundir-se com o meio tão completamente que a sua individualidade se apague ou seja arrastada pela magia indiferenciadora da música, que "vai adormecendo a parlenda", como acontece, ao nível do discurso, entre a sua voz e o som da viola. Porque o individualismo do eu, que se afirma pela sua inquietação, contrasta claramente com o "tédio da existência" preconizado pela música. Mais uma vez, portanto, nem a musicalidade nem a intercepção de planos conseguem diluir o carácter pessoal da afirmação lírica.

O que acontece, todavia, é que a agitação interior do sujeito se exprime apenas enquanto facto observável a uma distância conveniente, o que lhe permite afirmar a sua interioridade sem no entanto se comprometer com ela ao ponto de se ver numa posição de vulnerabilidade. Daí, também, parecer reforçar-se a ideia de que o lirismo de Pessanha, como o de Verlaine, é impessoal,¹⁸⁶ uma vez que, ao personificar o seu próprio coração, o poeta projecta *nele* uma dor que é, afinal, sua, limitando-se a especular sobre as razões para esse sofrimento, livre do compromisso de encontrar uma resposta: é o fingimento, não do poeta, mas do sujeito no interior do próprio poema. Porém, este sujeito parece estar, não a "fingir que é dor / A dor que deveras sente" (nas palavras de Fernando Pessoa), mas a fingir não sentir ele próprio uma dor que talvez fosse demasiado intensa para ser suportável, assumida como interior e exclusivamente sua.¹⁸⁷

Este distanciamento do eu em relação à sua problemática interior explica, na verdade, que o lamento seja calmo, ainda que o seu coração se contraia numa "agitação dolorosa", e justifica que se identifique a poesia de Pessanha com o "quiétisme du sentir" verlainiano. Porém, este quietismo caracteriza-se por constituir uma "volonté de ne pas provoquer l'extérieur, art de faire en soi le vide croyance en

¹⁸⁶ V. Fernando Pinto do Amaral, a propósito da terceira cantiga das "Ariettes oubliées" de Verlaine: "há qualquer coisa que chora no coração do poeta, que todavia é capaz de observar tal facto à mesma distância a que observa a chuva a cair sobre a cidade." (Op.cit., p.16).

¹⁸⁷ Esta atitude encontra, de resto, uma explicação no contexto do decadentismo que não será descabido mencionar aqui. Leiam-se as seguintes palavras de José Carlos Seabra Pereira: "A aniquilação do sentir parece, na poesia decadentista, o necessário caminho para abrandar a ulceração do ser humano, causada pela vibração infrutífera do amor, pela desgraça, pela agitação vã do espírito confiante, ou, sublinhemo-lo, pela angústia de mergulhar na complexidade do próprio íntimo [...]. É neste enquadramento que devemos [...] entender, [...] em particular, os repetidos esforços de

une activité émanatoire des choses - brises, souffles, vents venus d'ailleurs - sur laquelle l'homme se reconnaît sans pouvoir, attente de cette grâce imprévisible, la sensation."¹⁸⁸ Portanto, e bem vistas as coisas, o que o sujeito dos dois poemas de Pessanha faz é antes procurar não despertar o seu próprio interior, abstraindo-se de uma realidade pessoal que se entretém a projectar nas coisas exteriores. A estratégia, todavia, falha precisamente pelas circunstâncias (exóticas) em que este eu se pretende afastar de si mesmo: o meio, naturalmente hostil à sua sensibilidade (a viola produz uma "lengalenga fastidiosa" que o "ofende", os outros ouvintes são apenas a "parlenda" que sucumbe a essa música adormecedora e a vida agitada da orgia é cautelosamente mantida "ao longe", "fora" da "escuridão tranquila") acaba por levá-lo a refugiar-se no individualismo ("Sem que o meu coração se prenda"), a afirmar a sua triste condição de exilado (" - Perdida voz que de entre as mais se exila").

É através do "estilo proposicional", característico do poeta, que o sujeito se escapa a um envolvimento explícito com a sua interioridade: ao transitar "da asserção lógica para a interrogação"¹⁸⁹ ao mesmo tempo que a sua atenção é transferida do meio para si mesmo, o eu cria a ilusão de que não está preocupado consigo, mas antes "em captar os movimentos subtis, secretos e fugazes de uma realidade que, pelo seu carácter vago, tem tendência a esfumar-se."¹⁹⁰

Outra razão pela qual se conclui que o objectivo da poesia de Pessanha é suprimir a condição individual em nome da comunicação de imagens exteriores¹⁹¹, reside no facto de se saber que, de uma maneira geral, "os simbolistas pretendem simplesmente, ou antes de mais nada, comunicar impressões, sugerir ambientes"¹⁹²; característica, afinal, do impressionismo que, como o decadentismo e o simbolismo, se revelou uma tendência dominante na produção artística do Fim-de-Século.¹⁹³ Quanto a isto, é necessário não esquecer que, em síntese, e como refere Isabel

Pessanha para refrear a sua sensibilidade e os constantes incitamentos ao sono abúlico e alheado que dirige ao coração e aos olhos." (Op.cit., p.278).

¹⁸⁸ Jean-Pierre Richard, "Fadur de Verlaine", in *Poesie et Profondeur* (apud Maria de Lourdes Belchior, "Verlaine e o Simbolismo em Portugal", *Brotéria*, vol. 90, n.º 3, Março, 1970, pp.314-315).

¹⁸⁹ Óscar Lopes, *Entre Fialho e Nemésio: Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea* (op.cit.), p.126.

¹⁹⁰ João Camilo, op.cit., p.30.

¹⁹¹ Exteriores não propriamente a um sujeito mas à própria lógica convencional - e até então aparentemente "realista" - da suposta diferença entre interior e exterior.

¹⁹² João Camilo, *ibidem*.

¹⁹³ Cf. Isabel Pascoal, op.cit., p.13.

Pascoal, o simbolismo se apresenta como "a arte de evocar um objecto de modo a revelar um estado de espírito."¹⁹⁴ Atitude que de resto, e no contexto do exotismo, acaba por se converter numa inevitabilidade, já que a descrição ou sugestão do ambiente tende sempre a desvelar uma personalidade que se impõe, mais ou menos conscientemente, sobre o objecto evocado.

É através das correspondências universais, teorizadas por Baudelaire¹⁹⁵, que normalmente se explica a "identificação com os seres inanimados" que várias vezes ocorre em Pessanha. A propósito de "Ao longe os barcos de flores", José Carlos Seabra Pereira observa que "a música não exprime apenas a vida misteriosa dos seres e das coisas, mas também que todos os entes criados vivem em correspondência" para concluir que "isto mesmo se confirma num outro rondel, «Viola chinesa», onde o coração do poeta, adormentado embora pela melodia plangente, não pode permanecer alheio ao vibrar da viola."¹⁹⁶ Esta situação de correspondência, ou mesmo sintonia, entre os seres e as coisas, não impede, todavia, que alguns seres se reservem o direito de não se identificarem com determinadas coisas, como acontece nestes dois poemas de Pessanha. Em certa medida não é propriamente a vibração da viola aquilo que agita o sujeito - apesar de ele se ver "adormentado" pela melodia -, mas sim algo de muito diferente da viola, e de muito particularmente seu, que é a "cicatriz melindrosa", magoada pela "ofensa" que o som plangente do instrumento constitui. Identificação, sim, mas só até certo ponto. Porque para lá da resignação inicial, acorda no sujeito a sua identidade, em toda a diferença que essa identidade faz questão de reivindicar em relação ao meio. O fingimento surge, então, como um passo atrás nessa afirmação do individualismo, mas não suficientemente largo para que se perca a ideia da inadaptação do eu, da sua recusa em fundir-se no ambiente.

Paralelamente, em "Ao longe os barcos de flores", o sujeito não deixa de afirmar um individualismo que corresponde inteiramente ao da flauta mas que se impõe como radicalmente diferente de todos os outros seres e objectos inseridos no plano da festa. Por estas razões, portanto, a ânsia de correspondência e identificação

¹⁹⁴ Ibidem, p.15.

¹⁹⁵ No célebre soneto "Correspondances" (integrado na sequência intitulada "Spleen et Idéal"), que começa com estes versos: "La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles; / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers." (Charles Baudelaire, op.cit., p.56).

¹⁹⁶ José Carlos Seabra Pereira, op.cit., p.372.

entre seres e coisas só encontra realização, nestes dois poemas de Pessanha, no âmbito da primeira fase do fenómeno exótico.

No que respeita à musicalidade e ao dinamismo relacionado com a fluidez do real e com a desintegração das categorias tradicionais da sua percepção, não se considere, todavia, que a poesia simbolista se serve apenas de imagens dinâmicas e apresenta sempre uma consciência conformada com a eterna mutabilidade e indefinição de tudo o que é percebido. Pelo contrário, e como esclarece José Carlos Seabra Pereira,

[...] é restituído à lírica o seu carácter intrinsecamente estático, o distanciamento do fluir temporal onde se encontram e evoluem as personagens, do tempo onde o acontecer se desenrola e que é, simultaneamente, razão da mutabilidade. A melhor poesia decadentista ilustrara já a compreensão de que a lírica brota do encontro do eu consigo mesmo, da auto-revelação das veredas do ser; com o simbolismo, a poesia há-de também ser estática porque se quer reverbação da Beleza na contemplação do segredo oculto pelo véu da aparência.¹⁹⁷

O caso dos dois poemas de Pessanha é elucidativo: a correspondência entre sujeito e objecto efectua-se de forma estática, porque circular, ao mesmo tempo que se observa uma fuga à dimensão temporal do momento, não só pelo facto de esta circularidade, implicada pelas características formais do poema, denunciar uma certa negação do carácter eventualmente evolutivo da situação (é disto sintomática a escolha do sujeito de regressar ao verso inicial, em lugar de responder à questão a si mesmo proposta), como também, e no caso particular de "Ao longe os barcos de flores", o verso "- Festões de som dissimulando a hora" sugere esta mesma tentativa de evitar sujeitar a situação a um dinamismo temporal que ameaçaria modificá-la. No que toca ao exotismo, o encontro do eu consigo mesmo revela uma particularidade importante ao manifestar-se essencialmente estático: apresenta-nos a situação, por assim dizer, de clímax - porque corresponde àquilo que os teóricos do exotismo consideram o momento, por excelência, em que se consuma a sensação exótica -, momento em que, neste caso, o sujeito parece não poder (ou não querer) nem avançar nem recuar no ponto da percepção exótica em que se encontra: após a indiferenciação inicial e a afirmação final da diferença, o sujeito não procura libertar-se da sensação exótica,

¹⁹⁷ Ibidem, p. 75.

criando uma situação diferente daquela em que se encontra, porventura a fuga, em nome da sua individualidade, ou a aniquilação desta, num sucumbir ao outro, mas permanece, numa sugestão de circularidade, o eterno estranho num mundo alheio.

No que respeita ao mundo, ou mais propriamente ao real, vimos que esse real é percebido em Pessanha de forma fragmentária, difusa, em que as fronteiras entre esse real e o sujeito que o absorve se diluem. Foi no contexto das tendências literárias da época, segundo Ofélia Paiva Monteiro, que Camilo Pessanha realizou "essa aspiração verdadeiramente simbolista de transformar a poesia numa música subtil, vaga e sugestiva", que "na harmonia de uma supra-realidade unisse, pelo símbolo e pela magia envolvente da sugestão melódica, a fragmentaridade inarmónica da sensação ou do sentimento circunstancial."¹⁹⁸ Nesse sentido, Pessanha realizará aquilo que alguns teóricos consideram a consequência natural da evocação exótica: a criação de uma *supra-realidade*. Mas o objectivo dessa criação não é a projecção "do desejo nas formas disponíveis do outro",¹⁹⁹ no sentido em que se transcendesse o real para, através da invenção exótica, se proceder à formulação de um ideal. Trata-se, de facto, da formulação de um ideal, embora não nos termos em que esse ideal é construído na literatura que (por isso mesmo) normalmente se considera exótica. Por outras palavras, os poemas de Pessanha são exóticos por uma série de razões, mas não por assistirmos neles à construção de uma supra-realidade, uma vez que essa construção não se baseia em nenhuma das três "orientações clássicas do discurso exótico": a primitivista ("busca do *arcanthropos*, o homem original, através do homem exótico"), a utópica (utilização da "matriz exótica" para formular um sistema científico especulativo) e a esteticizante (coleção de sensações a que corresponde o "comportamento da possessão, enquanto busca de situações-limite que propiciem a excepção e a festa").²⁰⁰ É antes a busca de uma harmonia que apenas permita suportar o carácter fragmentário da realidade circunstancialmente percebida que origina em Pessanha esta transcendência do real, que de resto pode até ser entendida como uma tentativa, não tanto de fabricar um real harmónico, mas tão-só de transmitir a percepção simultânea da sensação e da intelectualização desta.

¹⁹⁸ Ofélia Paiva Monteiro, op.cit., p.93.

¹⁹⁹ Ana Luisa Vilela, op.cit., p.83.

²⁰⁰ Ibidem, pp.83-84.

Outra das técnicas caras ao simbolismo - e talvez a mais importante no que toca a este estudo - é a da sugestão, também cristalizada em declarações célebres, como "ne garder de rien que la suggestion",²⁰¹ de Mallarmé, e explicada desta forma pelo mesmo poeta:

Nommer um objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole; évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, par une série de déchiffrements.²⁰²

A sugestão era, na verdade, base e condição do símbolo, enquanto conjunto de imagens ou impressões, subjectivadas de forma a suscitarem uma emoção.²⁰³ Prende-se com o *vago*, enquanto expressão indirecta ou mesmo incompleta de um real que se pretende, acima de tudo, manifestação de uma "vida interior".²⁰⁴ Este vago não representa, todavia, um "sentido que se não alcance", como alertou Fernando Guimarães, "mas constitui, pelo contrário, a própria dimensão verbal e retórica em que o sentido ou a sua ausência se produz."²⁰⁵

Assim, e numa poesia em que, em todo o caso, "a melodia prevalece sobre a significação", o símbolo é um enigma que, "não implicando nenhum objecto determinado, [...] é obscuro e dinâmico no seu poder de sugestão".²⁰⁶ A propósito disto, Isabel Pascoal chama a atenção para o verso que se repete "exaustivamente" em "Ao longe os barcos de flores": "Só, incessante, um som de flauta chora". É esta a imagem que, convertida em símbolo pela recorrência,²⁰⁷ nos leva a concluir que o poema apresenta uma "transfiguração decadentista do ambiente natural à imagem do que vai no íntimo do poeta", o que Pessanha realiza em outros passos, como em

²⁰¹ Stéphane Mallarmé (apud Álvaro Manuel Machado, *O Mito do Oriente na Literatura Portuguesa* (op.cit.), p.95).

²⁰² Stéphane Mallarmé, *Oeuvres Complètes* (apud António F. Rodrigues de Oliveira, op.cit., p.19).

²⁰³ Cf. António F. Rodrigues de Oliveira, op.cit., p.22.

²⁰⁴ Cf. José Carlos Seabra Pereira, op.cit., p.47.

²⁰⁵ Fernando Guimarães, op.cit., p.31.

²⁰⁶ Apud Isabel Pascoal, op.cit., pp.16-17.

²⁰⁷ "Uma «imagem» pode invocar-se uma vez como metáfora, mas, se se repete persistentemente, quer como apresentação quer como representação, torna-se um símbolo". (René Wellek e Austin Warren, op.cit., p.233).

"Crepuscular" ("Há no ambiente um murmúrio de queixume")²⁰⁸ ou na "Viola chinesa" ("Ao longo da viola morosa").

Mas se é verdade que o símbolo deve muito à recorrência e à ressonância musical,²⁰⁹ por outro lado a sua interdependência com o vago conduz à possibilidade, mesmo à probabilidade, de não se esgotarem, na repetição e nas correspondências melódicas, as potencialidades simbólicas da linguagem poética. Assim se explica que a orgia e a orquestra, por um lado, simbolizem a existência colectiva e talvez harmoniosa da qual o sujeito se sente excluído, e a parlenda, por outro lado, possa ser símbolo dessa mesma dimensão colectiva da existência, com a qual o sujeito não se identifica. O carácter sugestivo da comunicação simbólica²¹⁰ convida a um trabalho de "recriação na leitura",²¹¹ a um esforço com o objectivo de desvendar os sentidos ocultos do texto, que transforma em símbolos não só as imagens cristalizadas na ressonância musical, mas igualmente todos os fragmentos de imagens que se insinuam por entre as recorrências mais evidentes. Por outras palavras, os poetas decadentistas e simbolistas não só nos oferecem como símbolos aqueles "seres e coisas que se identificam com a sua alma ou com alguns dos seus anseios" (a viola e a flauta) - que por essa razão mesma se insinuam continuamente à superfície do poema -, mas a totalidade da paisagem que se veja complexificada por um processo de transfiguração, ou reinvenção do real, igualmente "de acordo com as propensões do espírito e da sensibilidade, em projecção do tumultuar da vida íntima."²¹²

Pode, pois, dizer-se que é a sugestão que, através da oferta de uma realidade incompleta, converte em símbolos as imagens dispersas pelo poema, mas será mais rigoroso concluir que é o leitor quem efectua essa conversão, à medida que preenche os "espaços vazios" do texto, atribuindo dada significação a cada uma das sugestões.

²⁰⁸ Apud José Carlos Seabra Pereira, op.cit., p.145. O decadentismo, aqui, não apresenta qualquer diferença essencial em relação ao simbolismo, uma vez que "poetas decadentistas e simbolistas recriam, amiúde, a realidade física pela sua comunicação dialéctica com a vida interior, feita de ressonâncias contínuas." (Ibidem, p.348).

²⁰⁹ V. José Carlos S. Pereira, op.cit., p.80: "O símbolo conecta-se [...] com as técnicas de repetição e do refrão, tão importantes", o que constitui "uma das razões do mergulhar frequente do simbolismo nas fontes poéticas populares", como acontece em Pessanha, no caso da utilização do rondel.

²¹⁰ Veja-se esta explicação de Henri de Régnier: "Un symbole est, en effet, une comparaison et une identité de l'abstract ou concret, comparaison dont l'un des termes reste sous entendu. Il y a là rapport qui n'est que suggéré et dont il faut rétablir la liaison." (*Poètes d'aujourd'hui*, Paris, 1900. Apud Guy Michaud, *Message Poétique du symbolisme*, Paris, Librairie Nizet, 1947, p.754).

²¹¹ Cf. António F. Rodrigues de Oliveira, op.cit., p.152.

²¹² José Carlos Seabra Pereira, op.cit., pp.350, 349.

Para que esse trabalho na leitura seja bem sucedido, a sugestão, aliada ao símbolo, não consiste propriamente em transmitir, arbitrariamente, dados descontínuos ou a-lógicos entre si sobre determinado objecto, mas fundamentalmente em veicular aqueles dados que sobre esse objecto são mais *suggestivos* (no sentido de serem subtilmente explícitos) quanto à sua natureza. Diz-nos Marc Eigeldinger: "l'image devient symbole quand elle exprime l'essence de l'objet."²¹³ Assim se explica que o grupo de ouvintes que assistem ao concerto da viola chinesa sejam apenas "a parlenda": nesse termo reside a essência do objecto, não em termos humanos ou realistas, mas nos termos em que ele é relevante para o caso: o facto de se tratar de um grupo anónimo, desinteressante para o sujeito, que apenas chama a sua atenção pelo falatório em que esse grupo de pessoas estaria de início empenhado, e que é gradualmente silenciado pelo som do instrumento.

A técnica da sugestão consiste em fornecer sensações no lugar de retratos, numa recusa da descrição pormenorizada, numa escolha de veicular impressões mais do que imagens; ambientes mais do que lugares. Isto significa que a sugestão se prende com o expressionismo por um lado e com o impressionismo por outro. Quanto a este último, escusado será sublinhar como esta técnica se inscreve perfeitamente no quadro do ideário simbolista: à tendência realista do pormenor descritivo, e ao gosto parnasiano pela nomeação óbvia, os poetas decadentistas e simbolistas opuseram a fragmentação do real, a ambiguidade, a musicalidade evocativa, paralelamente ao que na pintura se verificava através da pincelada vaga, da falta de contornos, do carácter esfumado e fugidio da paisagem. Aplicada ao exotismo, esta técnica implica que se forneçam dados desconexos e ambíguos, mas que no entanto é possível compreender, tal como é possível descortinar uma paisagem nítida através da aparente "abstractização" a que ela é sujeita pela pintura impressionista.

Em relação ao expressionismo, porém, os poetas simbolistas tiveram sempre as suas reservas, de tal modo que a crítica se revela igualmente renitente em aceitar que a poesia simbolista o praticou. E, a partir do momento em que se conclui que "literatura e vida são coisas inconciliáveis para os letrados de então",²¹⁴ será difícil aceitar que alguma poesia simbolista apresente um exotismo em que se afirme, como

²¹³ Marc Eigeldinger, *Le Dynamisme de l'image dans la poésie française*. (Apud Maria de Lourdes Belchior, op.cit., p.310).

²¹⁴ Túlio Ramires Ferro, op.cit., p.284.

exigia Segalen, uma forte personalidade. Com efeito, o exotismo tipicamente simbolista é o de "Lúbrica", feito de evocações decorativas (dadas ao excesso e, muitas vezes, superficiais), e que prima pela inspiração no cenário ou nas estranhas particularidades do outro, muito mais do que na relação dialéctica entre eu e outro. (Assim, de resto, não surpreende que os poemas de Pessanha "Ao longe os barcos de flores" e "Viola chinesa" sejam repudiados pela crítica como textos não-exóticos). Os ideais simbolistas são, pois, contrários à afirmação explícita de uma personalidade, como se pode verificar neste comentário crítico ao "poema da Juventude" de José Maria Ançã, publicado n'O Instituto por volta de 1895:

Desejaríamos [...] que o autor tornasse os seus versos mais impessoais, o que não quer dizer menos subjectivos. Por vezes temos a impressão de que estamos lendo uma auto-biografia rimada.²¹⁵

A ressalva, contudo, não se afigurou suficientemente determinante para que não se tenha sempre acreditado, tanto entre os poetas como ao nível da crítica, que a poesia simbolista exige peremptoriamente aquela "dimensão impessoal" de que fala Gustavo Rubim. Todavia, a verdade é que só é possível inscrever a poesia numa dimensão de subjectividade suficiente para permitir o impressionismo a que todos estes poetas aspiravam, se esse impressionismo se fundar em expressionismo.²¹⁶ Um e o outro são tão interdependentes quanto é impossível veicular uma impressão que não seja ao mesmo tempo uma expressão: a paisagem só se afigura esfumada, indefinida, vaga porque o pintor a representa como ela é vista, ou sentida, e não como é suposto que ela seja, independentemente da percepção, a menos que as condições atmosféricas não permitam perfeita visibilidade. Ao representar uma impressão, o sujeito está automaticamente a *exprimir* o seu modo pessoal de ver. Da mesma forma, a sugestão simbolista funciona como uma forma verbal de comunicar impressões, como de resto transmitir, através dela, a *essência* do objecto não é mais do que veicular, como se torna explícito com o exemplo da "parlenda", aquilo que, em dadas circunstâncias e em total dependência com a intenção pessoal do sujeito, é conveniente para ele que se tome como essência do objecto.

²¹⁵ "Revista Bibliographica", *O Instituto*. (Apud José Carlos Seabra Pereira, op.cit., p.228).

²¹⁶ V., a este respeito, José Carlos S. Pereira: "a lírica novista franqueia com frequência a atitude impressionista para a expressionista." (Op.cit., p.349).

"Impessoal", porém, não é sinónimo de objectivo, assim como subjectividade não implica expressão autobiográfica. "Ao longe os barcos de flores" e "Viola chinesa" são poemas impessoais se com isso quisermos significar que se apresentam alheios a qualquer intenção autobiográfica. Mas ao serem, como é toda a poesia, e particularmente a poesia simbolista, subjectivos, revestem-se de uma "pessoalidade" que nos permite reconhecer facilmente uma "individualidade forte", capaz de assumir o seu lugar na dialéctica exótica. Dentro deste contexto, a sugestão afigura-se como forma de expressão interior: numa poesia que se quer impessoal, mas sem deixar de ser subjectiva, a sugestão constitui o campo em que se desenha essa subjectividade - aliada à individualidade ontológica que se exprime naquilo que de "exterior" o texto aparenta descrever - evidente na determinação do que constitui, em cada caso particular, a essência do objecto.

A técnica da sugestão é ainda aquilo que ao mesmo tempo revela e encobre o exotismo destes dois poemas. Por um lado, assegura que as imagens sejam captadas na leitura, não através dos processos tradicionais (re-inventados pelo parnasianismo), mas de acordo com uma nova estética que manifesta precisamente "a reacção, pelo vago, contra a precisão chocante de parnasianos e naturalistas"²¹⁷, que se torna o código, por excelência, da expressão poética, e por isso acaba por ser aceite como linguagem satisfatoriamente comunicativa. Assim se explica que os críticos, de uma maneira geral, tenham sido unânimes em afirmar que a "Viola chinesa" apresenta o drama de um sujeito que cede à magia do ambiente, ao mesmo tempo que esse ambiente acorda nele uma dor que o torna repulsivo; e que em "Ao longe os barcos de flores" o sentimento de exílio individual contrasta com o plano colectivo da festa. A dialéctica exótica, portanto, é desvelada pela sugestão.

Por outro lado, todavia, as relações entre o sujeito e o meio não são nunca expressamente referidas mas apenas deduzidas, por parte do leitor, através da interpretação das ambíguas e descontínuas afirmações de um sujeito que, no caso da "Viola chinesa" se assume enquanto eu, mas em "Ao longe os barcos de flores" está apenas implicado na voz enunciadora. Assim, tanto o estado de espírito deste eu como a natureza e características do meio e dos objectos só encontram expressão através de um processo de desintegração ontológica em que os elementos se

²¹⁷ Ibidem., p.29.

projectam uns nos outros - como se houvesse apenas reflexos, sem as figuras que eles espelhariam; ou, como já foi sugerido a propósito da poesia de Pessanha, como se tudo fossem aparências. Conhecemos o estado de espírito do sujeito através da imagem auditiva proporcionada pela flauta ou pela viola, mas do mesmo modo só nos é permitido formular uma ideia do ambiente através da interiorização que dele faz o sujeito, numa filtragem intencionalmente subjectiva. O sujeito só existe na flauta, na viola; e da mesma forma a flauta e a viola são *no* sujeito.

Ao mesmo tempo expressão e impressão, esta técnica é pois aquilo que nos permite falar, no caso destes dois poemas, de um tipo de literatura exótica muito particular. E contudo, não se trata daquele exotismo que os poetas simbolistas e decadentistas versaram, e a que Pessanha terá aderido, ainda em Coimbra, com o seu poema de estreia, "Lúbrica". Um exotismo todo feito de luxo e volúpia, não raro marcado pelo erotismo, envovido por vezes numa fatalidade macabra e, nalguns poetas, de uma artificialidade estonteante, em toda a sua evocação de cores, perfumes e jóias raras. Trata-se de uma escrita a que não chamaríamos propriamente de sugestão, mas mais rigorosamente de *sensação*, já que se pretende, como já referimos, a "excitação sensório-intelectual".²¹⁸ Para além disso, e no caso de "Lúbrica", os termos em que a imagem exótica se define nem sequer permitem concluir que haja uma dialéctica eu-outro, uma vez que o plano exótico só é evocado para servir o propósito da comparação:

Como, da Ásia nos bosques tropicais
Apertam, em espiral auriluzente,
Os músculos hercúleos da serpente,
Aos troncos das palmeiras colossais.²¹⁹

Este não é, na verdade, o cenário do poema, mas apenas o de uma realidade perfeitamente alheia ao plano em que o sujeito encontra e deseja o objecto ("Quando a vejo, de tarde, na alameda") e que se desenha apenas na sua imaginação ("Pela mente me passa, em nuvem densa, / Um tropel infinito de desejos"), para ilustrar as ideias de volúpia, erotismo e carácter gigantesco e poderoso do acto de união com o

²¹⁸ Ibidem, p.38.

²¹⁹ Camilo Pessanha, "Lúbrica", in João de Castro Osório, op.cit., p.190.

objecto que o sujeito sonha poder realizar ("Desejo, num transporte de gigante, / Estreitá-la de rijo entre os meus braços").

O objecto, por seu turno, não pertence a este mundo (que de resto já seria imaginário), mas pelo contrário surge caracterizado por meio de todo um conjunto de expressões, senão inequivocamente ocidentais, pelo menos muito pouco sugestivas, se de exotismo se tratasse: "o seio mergulhado em renda fina, / Sob a curva ligeira do corpete", o "ar de antiga fada" e a "carne branca e palpitante", "Passeando sozinha na alameda", ao mesmo tempo que o poeta se imagina "Aspirando o frescor do seu vestido" "sob o azul do seu olhar".²²⁰

Num outro momento ainda, em que a imagem do delírio opiómano surge para voltar a envolver o poema numa aura de orientalismo, é de novo a comparação que justifica a intromissão do mundo exótico no cenário ocidental:

Como os ébrios chineses, delirantes,
Respiram, a dormir, o fumo quieto,
Que o seu longo cachimbo predilecto
No ambiente espalhava pouco antes.²²¹

A dialéctica entre sujeito e objecto, portanto, não só não existe, na medida em que o objecto não tem qualquer contacto com o sujeito, ou mesmo conhecimento da sua existência - este é um mero *voyeur*, à maneira de Cesário verde -, como também, a existir, não se estabeleceria num plano favorável à emoção exótica, uma vez que o cenário exótico evocado pertence exclusivamente ao domínio do imaginário do sujeito. Não há nem atracção nem repulsa pela realidade-outra, simplesmente a utilização desta realidade para ilustrar um sentimento pré-existente, em relação a um objecto que pertence claramente ao mesmo mundo que o sujeito.

A razão pela qual a crítica viu neste poema o único caso de orientalismo por parte de Pessanha prender-se-á com o facto de a evocação que nele se faz de um cenário exótico se integrar perfeitamente no âmbito da febre exotista dos poetas seus contemporâneos: geralmente evocado no contexto do desejo sexual, ("a mulher surge rodeada do fausto orientalizante"), este cenário apresenta-se frequentemente como "mundo de engano, atravessado submersamente pela fatalidade ou raiado de

²²⁰ Ibidem, pp.190/192.

²²¹ Ibidem, p.191.

sangue."²²² Associado então ao erotismo, o Oriente surge como "mundo de luxo, desejo, sangue e morte"²²³ - não sendo portanto de surpreender que este poema de Pessanha - onde as imagens exóticas servem precisamente para evocar, por um lado, a enormidade e a violência trágica do desejo sexual e, por outro, a prostração contemplativa após a imersão na luxúria - tenha sido consagrado como o poema exótico, por excelência, de Camilo Pessanha.

Na verdade, este suposto exotismo de Pessanha, de que "Lúbrica" é, segundo Barbara Spaggiari, exemplo exclusivo, ocorre ainda noutro poema em que a imagem da serpente é evocada no mesmo contexto do desejo pela mulher fria e intocável. Leia-se este excerto de "Madrigal":

Aquela enorme frieza
Não entristeça ninguém...
Ela estende o seu desdém
À sua própria beleza:

Quando, solta do vestido,
Sai da frescura do banho,
O seu cabelo castanho,
Esse cabelo comprido,

(Que frio, que desconsolo!)
Deixa ficar-se pendente,
Em vez de, feito serpente,
Ir enroscar-se-lhe ao colo!²²⁴

Mas o carácter exótico de "Lúbrica" reside ainda, para muitos, no facto de se tratar de um poema misteriosamente premonitório daquilo que viria a constituir o orientalismo de Pessanha, em termos biográficos: apresenta-nos um Oriente aniquilador, de perdição pelo ópio, como se por inspiração visionária o jovem poeta tivesse concebido a imagem daquilo que ele próprio iria viver, embora como resultado de uma decisão casual, anos mais tarde. Esta coincidência constitui precisamente aquilo a que Esther de Lemos se refere como sendo uma ligação de secreta intimidade entre a poesia de Pessanha e o Oriente:

²²² José Carlos Seabra Pereira, *op.cit.*, p.38.

²²³ João de Castro Osório, *op.cit.*, p.51.

²²⁴ *Ibidem*, p.195.

Mas o Oriente tem talvez outra ligação, essa mais íntima e secreta, com a sua obra. Na juventude, na época dos entusiasmos fáceis e exteriores, na época dos sonhos, dos desejos de aventura, escreve a "Lúbrica" e, sem nunca ter visto a Ásia, recorre às imagens convencionais do Oriente para transpor as realidades quotidianas. O seu desejo de acção, de fruição da vida através de um esforço, está talvez simbolizado nessa longa viagem que empreende, jovem ainda (aos vinte e sete anos), em demanda do velho Oriente.²²⁵

Aliás, esta convicção de que "Lúbrica" é o único poema orientalista de Pessanha é partilhada por outros críticos. No entanto, nem é facilmente conciliável a ideia de misteriosa intimidade, por parte do jovem poeta, com um Oriente feito de "imagens convencionais" a que praticamente todo o jovem simbolista recorreu, tal como ele, "sem nunca ter visto a Ásia" e, como ele também, "na época dos entusiasmos fáceis e exteriores"; como ainda a ideia de que Pessanha irá partir "em *demanda* do velho Oriente" contrasta com aquilo que foi na realidade uma "escolha casual", como alertou Maria José de Lancastre a propósito das cartas inéditas do poeta, e como aliás ele mesmo deixou explícito em diversas ocasiões.²²⁶ Por fim, também não seria inteiramente rigoroso aceitar como evidência de exotismo uma circunstância que não se afirma dentro dos limites do texto, mas depende do conhecimento da vida real do poeta, e da relação da sua viagem para o Oriente com o imaginário expresso no poema. Por outras palavras, "não tiraríamos essa conclusão se não soubessemos que o poeta viveu muitos anos em Macau", como a própria Esther de Lemos tem a preocupação de advertir.²²⁷

Mais uma vez, a preocupação, por parte da crítica, em aceitar ou desmentir o exotismo na poesia de Pessanha não consegue deixar de fundar-se na análise daquilo que efectivamente se passou na vida do poeta. Todavia, "Viola chinesa" e "Ao longe os barcos de flores" são poemas que não implicam esta análise, mas mesmo assim permanecem fora dos limites orientalistas que se têm estabelecido para a obra poética

²²⁵ Esther de Lemos, op.cit., p.170.

²²⁶ V. por exemplo a seguinte passagem de um "Discurso do Sr. Dr. Pessanha (por ocasião da abertura solene das aulas do Liceu [de Macau])": "tanto ele orador como o seu ilustre colega decerto não teriam vindo parar a Macau de que, pelo hábito de longa permanência, fizeram sua terra adoptiva, se a criação do liceu, para ambos inesperada e fortuita, lhes não tivesse oferecido colocação aqui, quando, concluídos os estudos, ainda não tinham encontrado para a vida assento definitivo." (In Daniel Pires, op.cit., p.228).

²²⁷ Esther de Lemos, op.cit., p.170.

de Pessanha. Sem dúvida porque está profundamente enraizada na concepção de exotismo que partilham estes críticos a convicção de que o termo é sinónimo de, ou implica sempre, uma atracção incondicional pelo Oriente - que "Lúbrica", de facto, sugere mas a que os outros dois poemas são alheios. Uma convicção baseada talvez na ideia de que "ismo" significa propensão, fascínio, simpatia, pela realidade ou noção a que se refere o substantivo que lhe está ligado. Ora, o sufixo *ismo* tem na verdade diversos sentidos, e nenhum se parece aplicar à realidade exótica, nem no sentido de atracção nem no sentido de dialéctica, como a definiu Segalen: porque designa um modo de proceder ou pensar (o que implicaria que o exota seria uma espécie de cosmopolita, que adoptasse modos de proceder ou pensar exóticos); um forma peculiar da língua (viável apenas na medida em que se adaptassem palavras exóticas a uma língua ocidental); um termo científico (no caso de exotismo ser uma doença comparável ao daltonismo ou ao reumatismo); ou, finalmente, uma doutrina ou sistema político, religioso, filosófico ou artístico - como é o simbolismo (caso em que o exotismo pressuporia uma série de preceitos teóricos que os seus partidários ou seguidores cumpririam, em termos práticos, por meio da realização estética destas convicções). Esta última acepção do sufixo, de acordo com a qual o exotismo seria uma espécie de sistema, escola, ou tendência artística, se bem que parece permitir, de facto, concluir por uma *atracção* dos seus praticantes pelo que é exótico (como o simbolismo pressupõe, em larga medida, uma "atracção" pelo símbolo), por outro lado implicaria necessariamente uma série de pressupostos teóricos que no exotismo não fazem sentido, já que, nesse caso, todas as experiências exóticas resultariam semelhantes, e toda a esteticização do fenómeno procederia de uma iniciativa *a priori* e colectiva, que destruiria a lógica da emoção exótica, que é por definição espontânea e pessoal. De onde se conclui que, bem vistas as coisas, o termo *exotismo* talvez nem seja o mais adequado àquilo que com ele se pretende exprimir, embora seja o único que se utiliza, à falta de um mais rigoroso.

Em todo o caso, o exotismo não constitui nem uma escola literária, nem tão pouco uma tendência estética (senão no sentido em que os cenários exóticos foram sistematicamente evocados pelos poetas decadentistas e simbolistas, no contexto de uma "busca de derivativos"²²⁸ compensatórios da decadência social sentida na época),

²²⁸ José Carlos S. Pereira, op.cit., p.23.

mas é antes um fenómeno de raízes culturais, ou se quisermos antropológicas, que se torna *tema* em determinados tipos de literatura, existindo noutros como cenário, ornamento, pretexto ou simples imagem. Em qualquer destes tipos, porém, só será justo falar de exotismo nos casos em que o fenómeno, em termos de dialéctica eu-outro, seja explorado ao ponto de essa dialéctica não passar despercebida na leitura. O exotismo de sugestão, neste sentido, pode criar uma certa indefinição, mesmo uma forte ambiguidade, no que respeita a uma eventual transmissão de dados sobre o mundo do outro, ou sobre o outro. Mas não deixa, como podemos verificar, de marcar agudamente os termos em que se define essa dialéctica. Daí que, e ao contrário do que normalmente se entende que deve acontecer num texto exótico, não seja absolutamente necessário - e possa ser até irrelevante - que se dê lugar a uma descrição pormenorizada, exacta, fiel, ou pelo menos suficientemente sugestiva para que seja possível formular uma imagem do outro, da realidade exótica a que o texto faz referência. Porque, em verdade, o texto não faz referência a um mundo exótico mas sim à experiência de um estranho nesse mundo - experiência que constitui o *tema*, por excelência, da literatura exótica. Como também o texto nunca poderia transmitir a verdade sobre esse mundo, mas apenas uma verdade perfeitamente pessoal e subjectiva, que não faria sentido tentar comprovar através de outros processos que não a leitura do mesmo. Assim sendo, é a especificidade da experiência que importa, acima de tudo, transmitir. Por razões estéticas (embelezamento do texto), socio-culturais (necessidade de veicular informação sobre outros povos) ou pessoais (escolha do autor), pode é haver um favorecimento da descrição pictórica do meio evocado, em detrimento da exploração do fenómeno. Mas isto dirá respeito apenas, como procurámos esclarecer, a uma espécie particular de literatura exótica, não constituindo este tipo de descrição uma característica constitutiva do exotismo, enquanto "género" de inspiração da literatura em geral. Na verdade, o termo inspiração talvez explique, pelo menos em parte, a falta de consenso no que respeita àquilo que se pode efectivamente entender por exotismo. Acontece que, para a maior parte dos críticos, exotismo implica de imediato que o mundo exótico constitui o motivo no qual se inspira o escritor, para escrever uma obra exótica: estamos de volta ao problema do fascínio, que é conveniente procurar resolver uma vez mais. Barbara Spaggiari, por exemplo, depois de citar uma carta em que Pessanha afirma ter vontade de passar o resto da sua vida a bordo de um navio, "sem destino", de onde a estudiosa

conclui que "deste modo, nas suas poesias, ora deseja vaguear para sempre no mar sem uma meta, ora anseia, pelo contrário, por um naufrágio" - estabelecendo assim a inevitável relação entre a vida e a obra do poeta (e, implicitamente, a relação entre o exotismo e o presumível fascínio pelos locais exóticos) -, traduz o seu desacordo em relação ao suposto exotismo da poesia do autor da seguinte forma: "Pessanha não procurava no Oriente, portanto, a inspiração para as suas poesias."²²⁹

Ora, em termos rigorosos, aquilo que constitui a verdadeira fonte de inspiração da literatura exótica é a *dialéctica* entre o eu e o outro - dialéctica que constitui justamente a origem de qualquer sensação exótica - e não propriamente o cenário, o meio, ou a especificidade do outro, senão nos casos em que este ou aquele texto em particular seja regido por uma intenção suplementar que o justifique. Pessanha não se inspirou, de facto, na riqueza do mundo exótico para povoar o seu "imaginário poético", que é antes "alimentado pela tradição literária e pela experiência portuguesas."²³⁰ Mas inspirou-se, sem dúvida, - fosse ou não essa a sua intenção enquanto poeta -, pelo menos por duas vezes, num fenómeno dialéctico entre sujeito e objecto, fenómeno que apresenta nesses dois casos todas as características da emoção exótica. É esse fenómeno aquilo que constitui, por direito, o motivo da inspiração exótica, e não apenas, e superficialmente, um mero cenário ou a simples imagem de um indígena.

Alfredo Margarido vai mais longe que Spaggiari, alegando que Pessanha não só se inspira sempre na tradição e na vivência portuguesas, como ainda "nunca integra no seu trabalho poético a sua experiência macaísta e a sua cumplicidade com o espaço e a cultura chinesas."²³¹ Esta afirmação, que refere portanto a *experiência* e não simplesmente o meio, como a (im)possível fonte de inspiração da literatura exótica, já se revelaria mais conforme à definição de exotismo que temos vindo a considerar, e representaria uma clara contestação à posição que aqui defendemos, se não fossem duas circunstâncias que a anulam enquanto tal: por um lado, o facto de Alfredo Margarido pressupor, com as suas afirmações, que o exotismo existe exclusivamente com base numa relação entre texto e autor - na medida em que implicaria a integração da experiência *de vida*, por parte do autor, no seu "trabalho poético" (o que obrigaria

²²⁹ Barbara Spaggiari, op.cit., p.35.

²³⁰ Alfredo Margarido, op.cit., p.82.

²³¹ Ibidem, idem.

a pressupor que o sujeito dos poemas aqui analisados corresponde à pessoa de Camilo Pessanha) -, por outro lado o facto de este crítico sugerir um pouco adiante no seu ensaio que por "experiência macaísta" e "cumplicidade com o espaço e a cultura chinesas" entende, afinal, um "interesse consagrado à cultura chinesa" que Pessanha revela na sua prosa mas "não pode traduzir-se em formas poéticas." Por outras palavras, Alfredo Margarido considera exotismo como algo que está perto do "comportamento directamente exotizante" que manifesta Wenceslau de Moraes, e que o próprio Pessanha exhibe em relação à cultura chinesa, que "respeita, ama e admira".²³² Todavia, o exotismo literário não obriga à inspiração nos cenários ou nas características do outro, como não obriga a que o eu em questão ame e admire o mundo exótico, como, ainda, não exige que se entenda este eu como representante directo da experiência pessoal de quem escreve o texto. Mas, ainda que fosse legítima a ligação entre a vida e a obra, e apesar de tudo o que os críticos têm alegado a respeito do não exotismo de Pessanha, não faltariam elementos a comprovar que os poemas "Viola chinesa" e "Ao longe os barcos de flores" manifestam uma relação explícita com a vivência real do poeta em Macau.

²³² Ibidem, idem.

[...] o tempo e a dor provam que a poesia não é a dos credos ou artes poéticas simbolistas mas apenas a do coração desfeito em tiras.

António Nobre

Conclusão

Depois de todas as considerações aqui tecidas, não podemos deixar de sublinhar uma última circunstância: a de "Viola chinesa" e "Ao longe os barcos de flores" se revelarem exóticos - no sentido em que problematizam (para não dizer *reflectem*) a relação dialéctica eu-outro - tanto se escolhermos ignorar as vicissitudes que marcaram a relação de Pessanha com o Oriente, como se as tivermos em consideração. É na verdade possível encontrar nos poemas "Viola chinesa" e "Ao longe os barcos de flores" elementos referentes à vivência de Camilo Pessanha em Macau, que se não facilitam a "exegese" da sua poesia, como ele próprio diria, pelo menos permitem identificar uma espécie de exotismo que (apesar de não constituir um lovor dos encantos do Oriente) realiza estética e poeticamente o fenómeno de contacto entre o poeta e o meio exótico em que ele viveu. Pelo que, antes de concluir, é nossa intenção explorar sucintamente os termos em que é possível estabelecer esse paralelo entre a experiência do poeta e a situação que vive o sujeito dos poemas.

É, de facto, curioso verificar como a "Viola chinesa" parece retratar, de uma pincelada só, a inquietação que atormentou a vida de exilado de Camilo Pessanha. Como no contexto do drama do poeta, na "Viola chinesa" pouco importa se o exílio foi forçado ou, pelo contrário, uma escolha pessoal. O que prevalece é o desgosto e a inadaptação sentida pelo sujeito que parece encontrar-se longe de tudo, incluindo de si próprio.

Como o poeta, o sujeito de "Viola chinesa" revela-se abúlico, embora inquieto, pacífico, embora revoltado. Falta-lhe a vontade, "a energia para dar ainda outro rumo à vida".²³³ a dor persiste, como o seu exílio. Mas apesar das súplicas de

²³³ Camilo Pessanha: *Cartas...* (op.cit.), p.71.

um coração agitado a alma só sabe deixar-se embalar pelo encanto sereno do oriente: a música em particular, no poema; a arte em geral, para o poeta coleccionador.

Como Camilo Pessanha, que se afundou na "divina droga" em busca de alívio para o espírito, o eu poético sucumbe à "lengalenga" que lhe é estranha e, apesar de não o admitir ("Sem que, amadornado, eu atenda"), acaba por se deixar conduzir pela sua calma inebriante ("Ao longo da viola, morosa..."), para assim escapar ao confronto directo com a dor espiritual. Como Camilo, o sujeito no poema parece suspenso entre dois mundos, e mesmo entre os tempos passado, presente e futuro - repare-se como é ambígua no texto a temporalidade, radicada no fluir contínuo e ao mesmo tempo circular do som da viola.²³⁴ Como tão claramente o exemplifica a "Viola chinesa", João Gaspar Simões diz-nos que:

Na sua poesia pairava fosse o que fosse de uma saudade do que nunca existira, uma nostalgia do presente, como se o presente já fosse vivido, e o futuro se debruçasse, alucinadamente, sobre o passado. Essa instabilidade psíquica, essa como que dolorosa sensação de não pertencer aqui nem ali, de estar a mais em toda a parte, de ser, realmente, um inadaptado, atirava-o para longe.²³⁵

E na fase final da sua vida, a força que atirava Camilo para longe da dolorosa realidade de não pertencer a nenhum dos mundos em que viveu foi o que o lançou para o aniquilamento, para a recusa do real, para o silêncio da alma. O silêncio que na "Viola chinesa" faz do discurso do sujeito um eco da música, e da alma do poeta um espaço oco, onde paira apenas a repetição resignada.

Como na vida do poeta, por fim, na "Viola chinesa" insinua-se um outro que o eu não aceita e em cujo mundo nunca se integra, mas que também não recusa - uma vez que é nesse mundo que ele escolhe sentir-se perpetuamente des-integrado. Como Pessanha, o sujeito é envolto por um ambiente exótico que apenas o entenece, sem nunca chegar a conquistar a sua alma triste e dorida.

Com "Ao longe os barcos de flores" passa-se sensivelmente o mesmo: o poema apresenta-nos um ser à margem do meio em que não obstante se vê incluído,

²³⁴ O verso "Ao longo da viola morosa" sugere inicialmente uma sequência temporal, em que algo acontece, mas ao mesmo tempo, por constar do início, do meio e do final do poema, confere a essa noção temporal a ideia de circularidade, que identifica todos os tempos num só.

²³⁵ João Gaspar Simões, op.cit., p.36.

mas do qual se procura afastar ("voz que de entre as mais se exila"), num movimento de dolorosa introspecção que no entanto não o comove consigo próprio o suficiente para que esse ser se permita encontrar a paz da redenção (... "quem há-de remi-la?"). A solidão é a sua fonte de tristeza, mas a verdade é que este eu não se procura acompanhar. Dir-se-ia que lhe falta iniciativa, se não fosse o facto de essa iniciativa existir na própria afirmação, contínua e comovente, de um estado de infelicidade que talvez se lhe afigure como único destino possível.

A ideia de viuvez, associada à de solidão e de exílio, pode bem relacionar-se com a aguda consciência decadentista, de que Pessanha partilhou, de que Portugal era um "país perdido" (país que, enquanto *Pátria*, se personifica no feminino), no qual era doloroso viver, mas fora do qual não seria possível esquecê-lo. Assim, a viuvez desta flauta, símbolo do indivíduo exilado, representará o inevitável laço que liga o ser àquilo que no presente se dá por perdido, mas que por qualquer mérito passado ("*Eu vi a luz* em um país perdido", é o verso da "Inscrição" com que se inicia a *Clepsidra*), ou por afeição do sujeito, não deixa de o prender ainda depois de se quebrar a relação.

Por outro lado, a flauta chora por um motivo desconhecido ("Quem sabe a dor"...), talvez até para si própria, porventura em virtude do esquecimento a que é naturalmente votado tudo aquilo que deixa de fazer parte da realidade imediata do eu. Camilo Pessanha, como é sabido, se não esqueceu a sua ligação com a terra natal, e se nunca se adaptou verdadeiramente ao "inferno amarelo", segundo a expressão de Pierre Loti por ele citada, a verdade é que muito cedo tomou consciência de que não valia a pena voltar. Logo após a primeira viagem para Macau, e ao saber que a mãe se encontrava gravemente doente, Camilo Pessanha escreve estas linhas:

Abençoe-me d'ahi, que eu fiquei só de todo. Todo o meu passado que me fugiu assim que eu voltei costas.

Agora escuso de tornar a portugal.²³⁶

Eu mal virei costas e quando olhei para trás tudo era uma ruína. Tudo, tudo: o chão todo em covões, da terra que foi com as raízes.[...]

E em redor de mim toda esta estupidez.²³⁷

²³⁶ Carta de 24 de Abril de 1894. In *Camilo Pessanha: Cartas...* (op.cit.), p.45).

²³⁷ *Ibidem*, pp.46-47.

É a flauta flébil, chorando a sua solidão resignada, repudiando o meio em que se vê obrigada a viver, quem se queixa assim do exílio "antipático".

Mais curiosa ainda é a relação de intertextualidade que existe entre o poema "Ao longe os barcos de flores" e a oitava elegia chinesa traduzida por Camilo Pessanha. Com efeito, a ocasião em que o poeta declara escrever esse rondel "para mais lembrar a China" é bem particular: foi numa conversa sobre a publicação das oito elegias chinesas n' *O Progresso* de Macau, em que o mau estado do jornal ia impossibilitando a leitura de "algumas palavras da introdução e a nota 42, na elegia VIII", que Camilo Pessanha, aparentemente a despropósito, fez essa declaração.²³⁸ Repare-se, contudo, como é fácil imaginar o percurso das ideias na mente do poeta, se atentarmos no conteúdo da elegia VIII (especialmente dos dois últimos versos) e da nota 42, a propósito do oitavo:

Queixumes das esposas do Hsiang

Ilhéus do Norte do Hsiang, onde as orquídeas se ceifam!
Plainos do Sul do Lai, onde se talham as essências de preço!
As águas, puras, têm cromatismos de ágata!
Sutil, a brisa vibrações de jada.

Sobe a névoa, entre as sombras do Tsang-u.
Baixa o sol entre as brumas do Ting-tang...
As penas dos bambus, quem é que as sabe?
Mas bem se lhes vêem sinais de lágrimas.^{42 [239]}

⁴² Cresce nas margens do Hsiang uma variedade de bambus, cujas folhas são pintalgadas de pequenas manchas pálidas. A lenda diz que ficaram assim de as duas viúvas as terem regado de pranto [...]. O poeta afasta-se desta tradição, fazendo-as comparar o suposto choro incompreendido dos bambus às suas próprias lágrimas silenciosas.²⁴⁰

²³⁸ Pessanha encontrava-se com João de Castro Osório para combinar a ordenação da *Clepsidra*, e trouxera-lhe "um presente de poesia chinesa", que consistia nos quatro números em que publicara, com uma introdução, as oito elegias. Escreve então João de C. Osório: "logo me mostrou que as dobras daqueles impressos começavam a dificultar a leitura de algumas palavras da introdução e a nota 42, na elegia VIII, e me disse que seria melhor fazer a colagem e que indicaria as emendas, se as houvesse, acrescentando que não tinha outro exemplar do semanário, mas lhe bastava o caderno com os originais, e que mais seguro ficaria nas minhas mãos o texto publicado. E acrescentou: «Hoje, para mais lembrar a China, escrevo a poesia "Ao Longe os Barcos de Flores"»." (João de Castro Osório, op.cit., p.103).

²³⁹ In *O Progresso*, Macau, 18 de Outubro, 1914. (Apud João de Castro Osório, op.cit., p.220).

²⁴⁰ Ibidem, p.228. É de referir que a mesma nota na publicação de Daniel Pires apresenta ligeiras diferenças (v. Daniel Pires, op.cit., p.204).

É mais do que provável que Camilo Pessanha tenha sido levado a referir-se ao poema "Ao longe os barcos de flores", no momento em que falava com João de Castro Osório sobre a dificuldade que apresentava a leitura da elegia VIII na página deteriorada d'*O Progresso*, devido à ligação estreita que existe entre os dois textos: o murmúrio langoroso de um queixume de viuvez, a presença das águas fluviais, o questionamento sobre a dor penosa do bambu (de que seria certamente feita a flauta que chora na noite)...²⁴¹ Assim, esta elegia, com tudo o que representa em termos de "interesse consagrado à cultura chinesa" e porventura de "comportamento directamente exoticizante", poderia constituir um legítimo apêndice ao poema em questão, no sentido de esclarecer os segredos da sua *gênese*, como Pessanha notou que acontece na obra de Alberto Osório de Castro.

Torna-se desnecessário continuar a estabelecer paralelos que ainda encontrariam vasta documentação na correspondência do poeta. Quisemos apenas sugerir que não é impossível identificar nestes dois poemas evidência de que Pessanha encontrou, de facto, lugar no seu trabalho poético para exprimir a sua "experiência macaísta". Como vimos, porém, o paralelo entre a obra e a vida não só é perfeitamente dispensável no que respeita à identificação do exotismo nos poemas, como ainda consiste numa prática inteiramente alheia à interpretação e à análise literárias.

Da mesma forma que é perfeitamente irrelevante saber se Pessanha se identificava ou não com o mundo oriental, é inútil procurar saber se o poeta teve a intenção expressa de escrever poesia exótica, ou mesmo se acreditava ou não que a poesia poderia exprimir a experiência de uma sensação causada pelo contacto do poeta com um mundo longínquo. Se nos ocupámos aqui de abordar essas questões respeitantes à vida pessoal do autor foi apenas para concluirmos que a sua importância para a determinação da leitura dos seus textos, apesar de permitir que delas se parta para outras reflexões, é simplesmente nula. É portanto falacioso todo o processo de condenação do exotismo em Pessanha com base nas suas declarações e nos seus sentimentos pessoais, uma vez que o exotismo literário, a existir, será identificável no texto em si, livre do autor, pertença da leitura.

²⁴¹ Aspectos comuns que poderiam inclusivamente levar ao questionamento da leitura que favorece a inspiração de Pessanha, para conceber o poema, no sentimento pátrio (como ele próprio sustenta que

Ainda assim, a crítica em geral entendeu que o exotismo, mesmo considerando apenas aqueles dois poemas, está ausente da temática poetizada por Pessanha, (embora possa ser identificável na sua poesia, no que se refere à técnica, à *forma*, ou mesmo à linguagem). Todavia, o exotismo existe na obra de Pessanha enquanto fenómeno manifestado na e pela escrita, assim como existe enquanto *reflexo* da sua experiência no Oriente. O facto de a crítica anti-biografista se ter absterido de procurar um exotismo que não obrigasse à associação obra-vida talvez encontre uma explicação, não tanto numa possível falta de visão, nem propriamente na extrema subtilidade do estilo do poeta, mas essencialmente numa limitadora - e muitas vezes apressada - abordagem da própria definição de exotismo literário. Nos casos em que há de facto uma explicação sucinta do conceito (e este não é apenas nomeado sem quaisquer considerações acerca do que por ele se entende), os estudiosos revelam-se essencialmente partidários de Pessanha, acreditando, como ele, que o exotismo se resume à manifestação de interesse ou deslumbramento (do *prosador*, mas não do poeta) pelo mundo oriental.

De facto, não é possível encontrar na poesia do autor qualquer manifestação do seu *interesse* pela cultura oriental, mas esse interesse não constitui, como procurámos explicar, uma característica inerente a todas as formas de exotismo literário. Pelo contrário, resume a atitude, por excelência, do etnógrafo - e não do verdadeiro exota - ; ou consiste, quando muito, numa reacção pessoal ao contacto com o outro, que normalmente se explica dentro de determinado contexto historico-cultural, e que pode estar ou não presente na literatura exótica - conforme ela se inscreva, ou não, nesse contexto específico. Isto não obriga, logicamente, a que após o entusiasmo pós-Descobrimentos não mais se tenha dado conta, na literatura, da atracção pelas civilizações e culturas longínquas. Exemplo do contrário é a prosa de Wenceslau de Moraes, que talvez a crítica prefira eleger como uma espécie de exemplo da "sobrevivência" do exotismo literário no século XIX. A marca definidora *desse* exotismo continua a ser, como era inicialmente, a atitude deslumbrada, apaixonada, emocional, de um eu cuja preocupação é, acima de tudo, fornecer do outro um retrato fiel. Mas em termos genéricos, e para que o conceito de exotismo

é próprio dos poetas), já que apontam antes, claramente, para a inspiração na tradição e na arte chinesas.

possa ser aplicável a toda a literatura, torna-se necessário identificar aquilo que o caracteriza verdadeiramente enquanto tal. Porque, e como já atrás sugerimos, se é verdade que se afigura legítimo (e até conveniente) falar do conceito no plural, por outro lado só faz sentido fazê-lo se admitirmos que esse plural corresponde a diversas formas de realizar *a mesma coisa*. É essa "coisa" que devemos tentar definir, de modo a poder incluir ou excluir, com justeza, determinados textos do âmbito do conceito. Foi de acordo com essa intenção que orientámos este estudo numa direcção teórica, estudo que todavia teve como ponto de partida uma questão prática: a análise dos poemas "Ao longe os barcos de flores" e "Viola chinesa".

Concluimos então por uma definição de exotismo literário que incluísse apenas o que de facto é essencial para que seja possível identificar o fenómeno exótico (e que consiste na consciência desse mesmo fenómeno: "le sentiment que nous avons du Divers", nas palavras de Segalen), ou o seu tratamento estético ("l'exercice de ce même sentiment"). À luz desta concepção de literatura exótica, que seria a de Victor Segalen (ou de Tzvetan Todorov), os dois poemas de Pessanha podem legitimamente ser considerados exóticos, não obstante a sua aparente marginalidade em relação a toda uma conjuntura de lugares comuns respeitantes às marcas características do exotismo literário. Não é, de facto, possível aceitar "Viola chinesa" e "Ao longe os barcos de flores" como textos exóticos se pelo epíteto entendermos que está obrigatoriamente subjacente à atitude do autor uma vontade de "celebrar os encantos" dos países longínquos. Mas já se torna pertinente encará-los como tal se acreditarmos que exotismo significa, essencialmente, a exploração de uma relação dialéctica entre um eu e um outro, em que o segundo se afigura essencialmente diferente do primeiro, e em que este se debate entre sentimentos contraditórios de atracção e repulsa, num processo de identificação e distanciamento do outro. Quanto à diferença, para que se possa falar de exotismo, esta será sempre uma diferença antes de mais nada *cultural*, ou mesmo *civilizacional*, ou estabelecer-se-ia apenas entre eu e exterior, sujeito e objectos, consciência e realidade. Mas essa diferença que pode estar apenas implicada ou sugerida (como está, no caso da "Viola chinesa" na adjectivação inicial e no caso de "Ao longe os barcos de flores" na imagem evocada), sem que haja uma referência concreta a todo um mundo civilizacional diferente daquele a que pertence o eu. Por outro lado, este eu não necessita de se assumir explicitamente como europeu, ou como não-exótico, se apenas afirmar a sua individualidade, a sua *diferença* em relação

ao outro: o facto de ser eu, por si só, já lhe garante a posição de "exterior" ao meio-outro no qual ele não se integra.

Quanto a esse meio, será inútil procurar nestes dois poemas uma imagem exacta, verosímil, objectiva - ou mesmo subjectiva - do outro, uma preocupação descritiva no sentido de veicular essa imagem, e muito menos a eleição do outro como o tema central do texto. Esses serão traços de um exotismo, digamos assim, exterior. Mas, e aliás como já foi admitido, o exotismo detectável na obra poética de Pessanha é um exotismo interior, subjectivado, sensorial e, acima de tudo, *intelectualizado*. Quer isto dizer que, no âmbito da história da literatura exótica, já se tem considerado admissível que poemas de Pessanha como, precisamente, a "Viola chinesa", nela sejam integrados como exemplo da interiorização, ou da intelectualização, da sensação exótica, mas não menos dignos do epíteto do que os mais fiéis à intenção descritiva e pictórica original. No entanto, essa atitude por parte da crítica tem-se manifestado apenas a um nível didáctico, oral, por vezes meramente informal, portanto oficioso. Pelo que se nos afigurou importante procurar chamar a atenção para a urgência de confirmar esse lugar aos poemas "Ao longe os barcos de flores" e "Viola chinesa", de acordo com um conceito de exotismo que permitisse conceber e explicar a medida em que esses textos podem ser tidos como exemplo de exotismo interior ou intelectualizado.

O exotismo em Camilo Pessanha reveste-se, é um facto, de um carácter particular que o torna, se não imperceptível, pelo menos bastante discreto. A subtileza da sua linguagem - ao escrever uma poesia preferencialmente alusiva e reticente, avessa à nomeação fácil e à linearidade do discurso - e da sua expressão lírica - ao preferir a sugestão distanciada (de um lirismo que apenas timidamente se assume como tal) à confissão explícita e verdadeiramente lírica, no sentido tradicional do termo - não contribui para que a faceta exótica da sua obra, que já de si é escassa, se imponha como característica autónoma digna de menção. Contudo, essa subtileza foi suficientemente notória para que se chegasse ao ponto de classificar o exotismo de Pessanha como sendo interior e subtil. Apesar disso, porém, foi-se mantendo a ideia de que esse exotismo se resumia ou à técnica poética do autor (aproveitamento dos seus conhecimentos sobre o chinês literário) ou ao facto de na sua poesia haver a manifestação, a nível temático, da projecção de um mito nacionalista para a realidade oriental, o que não acontece, todavia, nos poemas "Ao longe os barcos de flores" e

"Viola chinesa", cuja escansão por parte da crítica nunca permitiu a sua inclusão no domínio do exotismo literário. E, no entanto, a interioridade subtil do exotismo em Pessanha estava neles como não está, por exemplo, em "Lúbrica", poema muito mais aclamado pelos estudiosos, enquanto misteriosa premonição de um Oriente ainda não experienciado, e realização do exotismo tipicamente decadentista que, surpreendentemente, tem pouco de interior ou de subtil.

Talvez esta aparente incongruência se explique pelo facto de, não só *exotismo* mas igualmente *interior* e *subtil* serem conceitos com definições diversas em relação às quais a crítica não terá chegado a um consenso. Com efeito, trata-se de noções com bastantes implicações a níveis diferentes: por um lado, *interior* poderá referir-se à subjectividade como ela é entendida não só em termos poéticos genéricos (associada ao lirismo, a interioridade pressupõe um eu que se exprime e um mundo interior que é identificável por contraste, ou em sintonia, com um mundo exterior), como em termos decadentistas e simbolistas (e de acordo com uma exigência de impessoalidade que no entanto não implica objectividade): *interior* pressupõe uma consciência(/inconsciência) desfazada (ou indistinta, tanto pela supressão como pela assimilação) de tudo o que é exterior e objectivo, no sentido em que, como sustentou Eugénio de Castro, "os aspectos exteriores da vida, sendo transitórios, só fornecem à literatura elementos decorativos e, portanto, secundários."²⁴² Para além disto, *interior* pode ainda sugerir, e no que respeita ao exotismo, aquela fase da sua história na literatura em que, atenuadas as curiosidades e liberta a poesia, o contacto com o outro passou a ser cada vez menos alvo de uma pretensa neutralidade em nome da exactidão, e cada vez mais sujeito à exploração subjectiva do fenómeno, enquanto sensação e não tanto observação.

Subtil, por seu turno, prende-se com a sugestão, não só no sentido em que, no âmbito da poesia simbolista, se prefere a insinuação e a ressonância vaga à nomeação clara dos parnasianos, como no que diz respeito ao exotismo, a sugestão se inscreve na tendência simbolista para evocar ambientes orientais de forma, não a veicular uma imagem fiel ou pormenorizada, mas a estimular vagamente, através da adjectivação

²⁴² Apud Álvaro J. da Costa Pimpão, "Eugénio de Castro - Discurso proferido na sala dos Capelos no dia 10 de Junho de 1946", *Biblos*, vol. 22, 1947, p.216.

cuidada, os sentidos e o intelecto do leitor. Por fim, a sugestão diz ainda respeito aos objectivos - ou pelo menos às características - da poesia em geral, por oposição à prosa, na medida em que por muito que se possam aproximar uma da outra, a poesia sempre favorece mais a sugestão, a ambiguidade, a incompletude (quanto mais não seja pela própria mancha do texto na página), ao passo que a prosa, pelo convite à digressão, à explanação e à pormenorização do que se diz, será mais favorável, como foi de facto, às formas mais descritivas de exotismo literário. Trata-se de uma distinção com profundas e significativas raízes históricas, que os sucessivos esforços para a suprimir talvez não tenham contemplado. Em todo o caso, as aproximações entre prosa e poesia, e no contexto do simbolismo, ocorrem mais em virtude de uma ânsia de conjugar as qualidades de ambas (ou de insuflar numa as qualidades da outra) do que da vontade de anular uma diferença técnica supostamente obsoleta.²⁴³ Independentemente dessas aproximações, porém, as diferenças essenciais permanecem, e explicarão até certo ponto a adequação da poesia ao exotismo "interior" e "subtil" de Camilo Pessanha.

A sugestão, em todas essas acepções, é portanto o suporte técnico e explicativo do exotismo que procurámos definir nos poemas de Pessanha. E quanto à sua definição, será curioso notar como simbolismo e exotismo se conjugam através da sugestão, e em termos teóricos, de uma forma que encontra plena realização nos textos "Ao longe os barcos de flores" e "Viola chinesa". Com efeito, por um lado Charles Maurice define assim a sugestão, no contexto do simbolismo:

(...) la suggestion: il s'agit de donner au gens le souvenir de quelque chose qu'ils n'ont jamais vu."²⁴⁴

²⁴³ Cf. José Carlos Seabra Pereira, op.cit., p.75: "A genérica e ambígua contraposição de «prosa» a «poesia» e a tendência para reduzir a «prosa» à forma verbal não-literária, além de resultarem de uma incipiente clarificação de conceitos e de um vício expressivo com longa tradição, derivam do facto de, no período simbolista, tanto o drama como a narrativa tomarem a poesia por paradigma e dela ineludivelmente se aproximarem, até correrem o risco (deleitoso, então) de se negarem, de anularem a sua especificidade ontológica em favor da condição lírica." Acrescente-se que paralelamente, em 1889, os espíritos mais positivos e racionais tomavam o romance como paradigma. Veja-se o seguinte excerto de uma "Palestra com o dr. Topsius": "Diz o meu douto amigo que a poesia se fossiliza, que corresponde cada vez menos às tendências democráticas, utilitárias, positivas da época, que é uma arte na agonia, *aegri somnia*, um género que o romance vai suplantando todos os dias vitoriosamente. Mas, meu Deus, o que é um livro de versos senão um romance, o drama, a análise de uma alma?" (In *O Novo Tempo*, Mangualde, 1889, n.º 1).

²⁴⁴ In Guy Michaud, op.cit. (Apud António F. Rodrigues de Oliveira, op.cit., p.19).

Por outro lado, Paul Valéry, no prefácio à obra de Roger Bezombes refere-se assim à especificidade do conceito de exotismo:

Pour que ce nom produise à l'esprit de quelqu'un son plein et entier effet, il faut, sur toute chose, n'avoir jamais été dans la contrée mal déterminée qu'il désigne.²⁴⁵

Trata-se, aparentemente, de uma feliz coincidência. Segundo estas definições, exotismo e sugestão têm em comum a faculdade, ou pressupõem o desejo, por parte do artista, de veicular a ideia de um espaço, de uma realidade, de uma situação, que se definam, paradoxalmente, numa dimensão ideal em que conhecido/desconhecido se fundem misteriosamente. Graças à sugestão, o leitor tem a sensação de recordar algo que no entanto nunca experimentou. A magia do exotismo, por outro lado, só encontra realização quando o leitor desconhece a realidade evocada - que todavia, subentende-se, terá que *re*-conhecer como exótica para que o fenómeno possa ser identificado. Saber da existência de um lugar, sem nunca o ter visto acaba por ser, em certa medida, recordar o nunca experimentado.

Mas a aparente coincidência fundamenta-se numa complexa teia de motivos lógicos que estão na base das duas definições. Por um lado, a sugestão é assim definida, no contexto do simbolismo, por razões muito particulares: assenta na teoria esotérica das correspondências, que pressupõe exactamente a familiaridade transcendente entre seres e coisas que aparentemente, ou até então, seriam desligados entre si:

A poética da sugestão não defende apenas a pureza da poesia: ela é uma necessidade da sua grandeza, isto é, da sua natureza cognoscitiva transracional. [...] toda a vívida manifestação do mistério, e do sonho que com ele se irmana, era inexequível na linguagem comum. Esta apenas podia destruir o sentido do infinito e a correspondente comoção que há-de criar a obra de arte. Sobretudo as misteriosas correspondências entre o cosmos e o homem, as sacras cadeias da analogia universal, que pode fazer o poeta senão sugeri-las?²⁴⁶

Por outro lado, o exotismo assim entendido inscreve-se na lógica daquele "paradoxo constitutivo" definido por Todorov como a necessidade de se articularem uma certa

²⁴⁵ Paul Valéry, op.cit.. (Apud Jean-Marc Moura, op.cit., p.III).

²⁴⁶ José Carlos S. Pereira, op.cit., p.77.

familiaridade com o objecto e o desconhecimento deste ("l'expérience elle même exige une juste dosage de familiarité et de surprise pour atteindre la plus grande force"), de forma a evitar-se tanto a incompreensão total como o automatismo. Para além disso, sugere também a importância do desconhecimento no sentido segaleniano do termo: a circunstância (e a consciência disso por parte do sujeito) de que o outro é, por definição, um ser eternamente estranho, incompreensível, inapreensível, até. Num certo sentido, portanto, mesmo aqueles leitores que visitaram os lugares longínquos reinventados pela literatura exótica nunca o penetraram verdadeiramente, como o próprio exota que os descreve não o fez. Para além de que, naturalmente, e na medida em que literatura é sempre reinvenção, o lugar exótico a que ela faz referência não existe senão nos limites do texto, sendo portanto eternamente re-visitado sem nunca o ter sido, pelas sucessivas leituras que dele se fizerem. Assim se compreende, de resto, por que razão o "nunca ter estado" se refere a um sujeito em que se inscrevem, indistintamente, autor, leitor e "sujeito poético".

A sugestão e o exotismo convergem assim para uma intenção comum: a de apresentar uma visão interior, uma experiência subjectiva, que através de uma linguagem particular consiga insinuar-se de tal modo na mente do leitor que este se sinta partilhar dessa experiência como se a tivesse vivido, o que todavia é impossível, como impossível é que a sua visão do mundo seja exactamente a mesma de outrem. No entanto, essa experiência é de tal modo sujeita à subjectivação, na medida em que se privilegia uma visão interior, ambígua, inconsciente do mundo, que o exotismo da poesia mais profundamente simbolista, como é a de Pessanha, corre o risco de passar despercebido. A longa tradição de uma escrita mimética, concreta e orientada para o *ver*, é suplantada por uma outra mais criativa, ambígua, e fundamentalmente orientada para o *sentir*. As categorias de percepção e recriação do real desintegram-se pela primeira vez, de forma drástica, com o simbolismo: é um facto que nos obriga a abdicar de todo um conjunto de normas e convenções de criação artística em nome da possibilidade de compreensão das novas atitudes e tendências que se desenham nesta época para encontrarem a sua expressão máxima com o modernismo. Todavia, o exotismo continua a querer-se simples formulação mimética de uma imagem correspondente a determinada realidade física e concreta (por oposição às realidades imaginárias que se fazem representar na literatura fantástica), um processo que, entendido desta forma, sem dúvida estaria gasto e estagnado no presente. Daí, talvez,

o pessimismo generalizado de todos os exotas: o mundo perdeu a magia, o mistério, a novidade, todos os seus recantos são conhecidos:

Le Divers décroît. Là est le grand danger terrestre. C'est donc contre cette déchéance qu'il faut lutter, se battre, - mourrir peut-être avec beauté.²⁴⁷

Porém, e mesmo no que respeita a Segalen, esta crença na inexorável aproximação dos últimos dias do exotismo só se justifica no âmbito de uma perspectiva do mundo de certa forma materialista, na medida em que está subjacente a esta atitude a convicção de que o mundo exótico evocado ou interpretado numa obra literária corresponde a um espaço real, visível, partilhável, *verificável*. Por outras palavras, implica a existência física de um referente em relação ao qual as intenções do artista não são propriamente de mimese ou mesmo interpretação (na medida em que o que se pretende é o exercício, ou a tradução estética, do *sentimento* do sujeito em relação à alteridade), mas em todo o caso se fundamentam numa motivação, numa inspiração, no real - que por essa razão se impõe como legítima origem (e por isso, para alguns, legítimo fim) do texto. A definição de exotismo desenvolvida por Segalen desmente esta interpretação, já que se baseia na importância fulcral do sujeito, do individualismo e do sentimento, e se orienta em função da ideia de dialéctica, e não da de representação. Mas a verdade é que a sua militância contra a degradação do exotismo e a sua amargura para com as figuras do turista e do colono sugerem uma certa desconfiança, porventura insegurança, em relação ao seu próprio princípio de que o exotismo é um fenómeno profundo e pessoal. "Ne peuvent sentir la Différence que ceux qui possèdent une Individualité forte" - logo, o turista e o colono movimentar-se-ão à margem ou no interior do exotismo, conforme se revelem aptos ou não a sentir a experiência tal como Segalen a definiu. Pelo que é infundado o seu medo de que o turismo e o colonialismo venham a deteriorar o exotismo assim definido, como não tem razão de ser o seu desgosto face aos pseudo-exotas que o corrompem, porque, afinal,

²⁴⁷ Victor Segalen, op.cit., p.78.

L'exotisme n'est vraiment pas affaire de romanciers exotiques, mais de grands *artistes*.²⁴⁸

Assim, o exotismo nunca se perderá, nem nunca se poderá converter naquilo que, na realidade, nunca foi: simples representação de um mundo, ou de uma sua fracção, cujas características podem ser verificadas através da observação do espaço real a que esse mundo corresponde. Essa orientação mimética por parte do artista, e a exigência, a que ela procura responder, de exactidão e fidelidade por parte do público, inscrevem-se num circunstancialismo histórico e cultural que não define a essência do exotismo, mas apenas permite a sua particularização em termos de tendências ou atitudes específicas.

O fenómeno exótico, e a sua realização artística, manifestam-se muito para além desse circunstancialismo. Definem-se na consciência/inconsciência do sujeito e centram-se na sua reacção interior a uma diferença que não corresponde meramente a um lugar, cultura, ou povo exótico, mas ao lugar, cultura, povo no instante em que estes são percebidos e assim adquirem contornos irrepetíveis. A célebre imagem de Heraclito encontra mais uma vez concretização: para o mesmo sujeito, como para sujeitos diferentes, o real não pode ser percebido duas vezes de modo idêntico. É o eterno fluir da própria consciência, como do tempo e da vida. Assim, não faz sentido procurar no real um referente que nunca corresponderá ao objecto como ele encontra realização num texto, e numa leitura. Não há motivo para procurarmos na China um cenário correspondente àquele que entrevemos na "Viola chinesa" e em "Ao longe os barcos de flores", como a imagem de uma cadeira não nos impele à procura de um objecto real que se identifique com o objecto evocado. O referente subentendido não existe para confirmarmos a descrição, mas para que através dele a consciência do autor se possa manifestar. A China daqueles poemas é uma China que nunca existiu, nem sequer no momento em que Camilo Pessanha os escreveu, senão no seu mundo interior - ou, para sermos mais exactos, nesse mundo intermédio que existe entre aquilo que foi na consciência do poeta no momento da escrita e aquilo que nós entendemos que tenha sido, após a leitura. É puramente virtual, como virtual é o mundo perdido a que o sujeito dos poemas pertence, e que não deixa por isso de estar presente. Daí que a afirmação de João Gaspar Simões acerca da inexistência de

²⁴⁸ Ibidem, p.50 (sublinhado do autor).

exotismo na poesia de Pessanha - "Nenhuma espécie de exotismo perturba a sua paisagem virtual, ainda mesmo quando o poeta canta a «Viola chinesa»" - seja legítima apenas quando entendemos por *exótico* aquele "sentido corrente da palavra", como o próprio Gaspar Simões explicita, a que subjaz uma crença na confinação da linguagem aos limites da representação pictural de realidades concretas. Porque o exotismo como fenómeno, como dialéctica, como consciência ou sentimento da alteridade, transcende amplamente esses limites, transferindo toda a realidade supostamente concreta para o plano subjectivo da experiência. Experiência do autor, experiência da linguagem, experiência da leitura.

Bibliografia

EDIÇÕES DA CLEPSIDRA:

- **Castro Osório, João de**, *Clepsidra e Outros Poemas de Camilo Pessanha*, Ática, Lisboa, 1973.
- **Coelho Lopes, Tereza**, *Clepsidra de Camilo Pessanha*, Comunicação, Lisboa, 1979.
- **Lemos, Esther de**, *A Clepsidra de Camilo Pessanha*, Livraria Tavares Martins, Porto, 1956.
- **Pascoal, Isabel**, *Camilo Pessanha: Clepsidra*, Ulisseia, 1987.

OUTROS TEXTOS DE CAMILO PESSANHA:

- **Camilo Pessanha** - *Prosador e Tradutor*, organização, prefácio e notas por Daniel Pires, Macau, Instituto Português do Oriente / Instituto Cultural de Macau, 1992.
- **Camilo Pessanha**: *Cartas a Alberto Osório de Castro, João Baptista de Castro e Ana de Castro Osório*, Introdução por Maria José de Lancastre, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984.
- **Pessanha, Camilo**, *China - Estudos e Traduções*, Lisboa, Agência Geral das Colónias, 1944.
- -----, e **Wenceslau de Moraes**, *Camões nas Paragens Orientais*, s/l., Petrus, col. "Quinhentista", nº2, s/d. [1950].

BIBLIOGRAFIA PASSIVA:

- **Affergan, Francis**, *Exotisme et altérité - Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.
- **Andrade, Eugénio de**, "Camilo Pessanha, o mestre", *Persona*, nº10, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, Julho de 1984.

- **Barreiros, Danilo**, "O caderno de Camilo Pessanha", *Persona*, nº10, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, Julho de 1984.
- **Belchior, Maria de Lourdes**, "Verlaine e o Simbolismo em Portugal", *Brotéria*, vol.90. n.º 3, Março, 1970.
- **Camilo, João**, "A *Clepsidra* de Camilo Pessanha", *Persona*, n.º 10, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, Julho de 1984.
- -----, "Sobre a «abulia» de Camilo Pessanha", *Persona*, n.ºs 11,12, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, Dezembro de 1985.
- **Ferro, Túlio Ramires**, "Breves notas sobre as tendências da literatura portuguesa no final do século XIX", *Vértice*, v.X, n.ºs 83, 84, 87 e 88, 1950.
- **Gaspar Simões, João**, *Camilo Pessanha*, Lisboa, Arcádia, col. "A Obra e o Homem", s/d. [1967].
- **Guimarães, Fernando**, "Camilo Pessanha e os caminhos de transformação da poesia portuguesa", in *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982.
- **Júdice, Nuno**, "Da afirmação simbolista à decadência" in *Centauro*, ed. fac-similada, Contexto, Lisboa, 1982.
- **Laranjeira, Pires**, "Música e abulia em Camilo Pessanha", *Persona*, n.ºs 11/12, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, Dezembro, 1985.
- **Lopes, Óscar**, "Camilo Pessanha"; "O exotismo - Alberto Osório de Castro / Wenceslau de Moraes" in *Entre Fialho e Nemésio - Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987.
- -----, "Pessanha - o quebrar dos espelhos", *Ler e Depois*, Porto, Inova, 1970.
- **Machado, Álvaro Manuel**, *O Mito do Oriente na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, col. "Biblioteca Breve", 1983.
- -----, *O Francesismo na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, col. "Biblioteca Breve", 1984.
- -----, *As Origens do Romantismo em Portugal*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, col. "Biblioteca Breve", 1979.
- **Margarido, Alfredo**, "Camilo Pessanha, poeta da escrita", *Persona*, n.ºs 11/12, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, Dezembro, 1985.

- **Miguel, António Dias**, *Camilo Pessanha - Elementos para o Estudo da sua Biografia e da sua Obra*, Lisboa, ed. de Álvaro Pinto / Ocidente, 1956.
- **Monteiro, Ofélia Paiva**, "O universo poético de Camilo Pessanha", *Arquivo Coimbrão*, vol.XXIV, Coimbra, 1969.
- **Moura, Jean-Marc**, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992.
- **Oliveira, António Rodrigues de**, *O Simbolismo em Camilo Pessanha*, Lisboa, Ática, 1979.
- **Osório de Castro, Alberto**, "Camilo Pessanha em Macau" in *Camilo Pessanha: Cartas a Alberto Osório de Castro, João Baptista de Castro e Ana de Castro Osório*, Introdução por Maria José de Lancaster, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984.
- **Pimpão, Álvaro da Costa**, "1. G. Le Gentil - Fernão Mendes Pinto, un précurseur de l'exotisme au XVI^e siècle; 2. Georg Schurhammer, S. J. - Descobrimento do Japão pelos Portugueses no ano de 1543", *Biblos*, v.XXIII, 1947.
- -----, "Eugénio de Castro - Discurso proferido na Sala dos Capelos no dia 10 de Junho de 1946", *Biblos*, v.XXII, 1947.
- **Rubim, Gustavo**, *Experiência da Alucinação - Camilo Pessanha e a Questão da Poesia*, Lisboa, Caminho, 1993.
- **Seabra Pereira, José Carlos**, *Simbolismo e Decadentismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1975.
- **Segalen, Victor**, *Essai sur L'exotisme, une esthétique du divers*, Fontfroide, Bibliothèque Artistique & Littéraire, 1995.
- **Sena, Jorge de**, "Post-Simbolismo e Modernismo" (1961); "A crítica portuguesa no século XX" (1969); "Poesia portuguesa de vanguarda: 1915 e hoje" (1967/71) e "Poesie portugaise hier et aujourd' hui" (1973) in *Estudos de Literatura Portuguesa III*, Lisboa, Edições 70, 1988.
- **Spaggiari, Barbara**, *O Simbolismo na Obra de Camilo Pessanha*, trad. de Carlos Moura, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, col. "Biblioteca Breve", 1982.
- **Todorov, Tzvetan**, *Nous et les autres - la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1992.
- **Vilela, Ana Luísa**, "Para uma genealogia mítica do discurso exótico", *Dedalus*, n.º 5, 1995.

BIBLIOGRAFIA CONTEXTUAL:

- **Baudelaire, Charles**, *Les Paradis artificiels*; ed. consultada: in *Oeuvres complètes*, pref., apres. e notas de Marcel A. Ruff, Paris, Seuil, 1968.
- -----, *Les Fleurs du mal*; ed. consultada: *As Flores do Mal*, ed. bilingue, tradução, prefácio cronologia e notas de Fernando Pinto do Amaral, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996.
- **Botelho, Luís**, "Impressões", *O Intermezzo*, n.º 2, 12, XII, 1889.
- **Brandão, Júlio**, "Paul Verlaine", *Os Livres*, 1ª série, fascículo 1, ano XCVII.
- **Castro, D. João de**, "Os últimos portugueses", *Revista d' Hoje*, n.º 2, Porto, 7 de Janeiro de 1895.
- **Montalvor, Luís de**, "Tentativa de um ensaio sobre a decadência", *Centauro* (1916), ed. fac-similada, Contexto, Lisboa, 1982.
- **Pessoa, Fernando**, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, Ática, Lisboa, s/d.
- **Queirós, Eça de**, "Positivismo e Idealismo" in *Notas Contemporâneas*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d.
- **Quental, Antero de**, *A Poesia na Actualidade* in *Jornal do Comércio*, Lisboa; ed. consultada: Lisboa, Fenda Edições, 1988.
- **Verlaine, Paul**, *Poemas Saturnianos e Outros*, ed. bilingue, tradução, prefácio, cronologia e notas de Fernando Pinto do Amaral, Lisboa, Assírio & Alvim, 1994.

BIBLIOGRAFIA AUXILIAR:

- **Barthes, Roland**, *A Morte do Autor* (1977); ed. consultada: "The Death of the Author", trad. de Stephen Heath, in *Modern Criticism and Theory: a reader*, ed. por David Lodge, Harlow (Essex), Longman, 1988.
- **Eliot, T. S.**, "The Music of Poetry" in *On Poetry and Poets*, Londres, Faber and Faber, 1990.
- **Foucault, Michel**, *O que é um Autor?*(1969); ed. consultada: "What is an Author?", trad. de Joseph V. Harari (1979), in *Modern Criticism and Theory: a reader*, ed. por David Lodge, Harlow (Essex), Longman, 1988.

- **Jakobson, Roman**, "The Dominant" in *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views* (1978); ed. consultada: in *Twentieth Century Literary Theory: a reader*, ed. por K. M. Newton, Londres, Macmillan, 1993.
- **Hirsch, jr, E. D.**, "Faulty Perspectives" in *The Aims of Interpretation* (1976); ed. consultada: in *Modern Criticism and Theory: a reader*, ed. por David Lodge, Harlow (Essex), Longman, 1988.
- **Pease, Donald E.**, "Author" in *Critical Terms for Literary Study*, ed. por Frank Lentricchia e Thomas McLaughlin, Chicago, University of Chicago Press, 1990.
- **Prado Coelho, Jacinto do**, *A Originalidade da Literatura Portuguesa*, (1977) Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, col. "Biblioteca Breve", 1992.
- **Said, Edward**, "Crisis", in *Orientalism* (1978); ed. consultada: in *Modern Criticism and Theory: a reader*, ed. por David Lodge, Harlow (Essex), Longman, 1988.
- **Sérgio, António**, "Prefácio da segunda edição" de *Ensaio*, Tomo I, Lisboa, Sá da Costa, 1980.
- **Smith, Barbara Herrnstein**, "Value / Evaluation" (1987) in *Critical Terms for Literary Study*, ed. por Frank Lentricchia e Thomas McLaughlin, Chicago, University of Chicago Press, 1990.
- **Wellek, René, e Austin Warren**, *Theory of Literature* (1942); ed. consultada: *Teoria da Literatura*, trad. de José Palla e Carmo, Mem Martins, Europa-América, s/d. (5ª edição).



Índice

Declarações	i
Sumário	ii
Dedicatória	iv
Preâmbulo	2
Introdução	4
O exotismo literário	21
Dois poemas exóticos	51
"Viola chinesa"	53
"Ao longe os barcos de flores"	65
O exotismo de sugestão	76
Conclusão	104
Bibliografia	119